ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

4

Ντελακρουά



FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO ΑΘΗΝΑΙ

Eug. Delacroix

Pr. A. MARTINI

Ο ΜΠΩΝΤΕΛΑΙΡ, ὁ πιὸ διορατικὸς ἀπὸ τοὺς κριτικούς του, γράφει γιὰ τὸ ζωγράφο: «... ἡ βιογραφία τοῦ Εὐγένιου Ντελακρουὰ δὲν ἔχει μεγάλες μεταπτώσεις. Γιὰ ἕναν ἄνθρωπο σὰν κι αὐτόν, μὲ τόσο θάρρος καὶ τόσο πάθος, οἱ πιὸ ἐνδιαφέροντες ἀγῶνες εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ κάνει μὲ τὸν ἑαυτό του», κι ἀμέσως μᾶς φέρνει σὲ ἐπαφὴ μ' ἕναν ἄνθρωπο ποὺ εἶναι πρῶτα ἀπ' ὅλα καλλιτέχνης, μ' ἕναν ἄνθρωπο ποὺ ζεῖ σὲ μιὰ συνεχῆ ἔνταση μὲ τὸν ἐσωτερικό του κόσμο, μὲ τὶς ἀνησυχίες καὶ τὶς ἀγωνίες του ποὺ τὴ μιὰ στιγμὴ τὸν κυριαρχοῦν καὶ τὴν ἄλλη ὑποτάσσονται σ' αὐτόν. Ἡ ζωή του εἶναι μιὰ ἀδιάκοπη ἀναζήτηση, μιὰ ἔρευνα χωρὶς ὁριστικὲς ἀπαντήσεις, γύρω ἀπὸ τὴ μυστηριώδη πραγματικότητα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὸ αἴνιγμα τῆς ὑπάρξεώς του, ποὺ διχάζεται ἀνάμεσα στὸ βάρος τῆς σάρκας καὶ σ' ἕνα πνεῦμα ποὺ διψάει γιὰ τὸ ἀπόλυτο.

Ἡ βιογραφία του, λοιπόν, γράφτηκε ἀπὸ τὰ ἔργα του, ἀλλά, ἀναπόφευκτα, μιὰ ἀνταύγεια ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ φωτιὰ ποὺ τὸν κατέτρωγε βρίσκεται καὶ στὴ ζωή του: ὁ ἴδιος ὁ Μπωντελαίρ, πραγματικά, προσδιορίζει τὸν Ντελακρουὰ σὰν ἕνα «κρατήρα ἡφαιστείου ποὺ μεταμφιέζεται ἐπιδέξια μὲ ἀνθοδέσμες». Ὁ Φερδινάνδος Βίκτωρ Εὐγένιος Ντελακρουὰ γεννήθηκε στὶς 26 Ἀπριλίου τοῦ 1798 στὸ Σαραντὸν-Σαὶν-Μωρίς, κοντὰ στὸ Παρίσι. Ἦταν γιὸς ἑνὸς σημαντικοῦ πολιτικοῦ, τοῦ Καρόλου Ντελακρουά, καὶ ἀνιψιός, ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς μητέρας του, τοῦ περίφημου Γερμανοῦ ἐβενουργοῦ τοῦ Λουδοβίκου ΙΕ' καὶ τοῦ Λουδοβίκου ΙΣΤ' Γ. Φ. Ἔμπεν. Τὸ πρόβλημα τῆς πατρότητάς του ἀπασχολεῖ πολὺ τοὺς βιογράφους. Ἀπὸ τὸν καιρὸ κιόλας τοῦ Ντελακρουὰ κυκλο-

1 - *Αὐτοπροσωπογραφία μὲ ταξιδιωτικὴ ἐνδυμασία* (1832), Παρίσι, Λοῦβρο.

2 - Σελίδα ἀπὸ τὸ *Λεύκωμα σχεδίων ἀπὸ τὸ Μαρόκο*, ὑδατογραφία, Μεκνές, 1 Ἀπριλίου 1832, Παρίσι, Λοῦβρο.

3 - *Ἡ Πάλη τοῦ Ἰακὼβ μὲ τὸν Ἄγγελο*, Ἅγιος Σουλπίκιος, Παρεκκλήσιο τῶν Ἀγγέλων.

4 - *Θέα ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Θαλῆ Φήλντινγκ, στὴν ὁδὸ Ζακὸμπ ἀρ. 20*, Ζυρίχη, ἰδιωτικὴ συλλογή.

φοροῦσε ἡ φήμη ὅτι ἦταν νόθος γιὸς τοῦ μαρκησίου Ταλλεϋράνδου, μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε μιὰ κάποια φυσικὴ ὁμοιότητα, ποὺ λείπει τελείως ἀπὸ τὴ σύγκριση μὲ τὸν φερόμενο ἐπίσημα σὰν πατέρα του: ἡ ὑπόθεση αὐτὴ στηρίζεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ταλλεϋράνδος ἀπομάκρυνε τὸν Κάρολο Ντελακρουὰ ἀπὸ τὴ Γαλλία — τοῦ ἐμπιστεύθηκε τὴ θέση τοῦ πρεσβευτῆ στὴν Ὁλλανδικὴ Δημοκρατία — τὴν ἐποχὴ ποὺ ἐπρόκειτο νὰ γεννηθῆ ὁ γιός του Εὐγένιος. Πάντως ἡ ὑπόθεση αὐτή, ποὺ εἶχε γίνει παραδεκτὴ γιὰ πολλὰ χρόνια, δὲν θεωρεῖται πιθανὴ σήμερα.

Ὁ Ντελακρουὰ περνάει τὴν παιδική του ἡλικία στὸ Σαραντὸν καὶ κατόπιν, ἀπὸ τὸ 1806 καὶ μετά, στὸ Παρίσι, ὅπου μετακομίζει ἡ μητέρα του, χήρα ἀπὸ ἕνα χρόνο: τὴν περίοδο αὐτὴ παρακολουθεῖ μαθήματα στὸ Αὐτοκρατορικὸ Λύκειο καὶ συμπληρώνει τὶς κλασικές του σπουδές· ἀπὸ τότε κιόλας διακρίθηκε στὸ σχέδιο. Πιθανὸν μέσα στὸ ἐργαστήρι τοῦ θείου του, τοῦ ζωγράφου Χ.Φ. Ριζενέ, νὰ αἰσθάνεται ὁ Εὐγένιος τὴν κλίση του γιὰ τὴ ζωγραφική· καὶ ὁ ἴδιος θεῖος του τὸν συνιστᾶ τὸ 1815 στὸν Π.Ν. Γκερέν, γνωστὸ νεοκλασικὸ ζωγράφο, μαθητὴ τοῦ Νταβίντ. Περισσότερο ἀπὸ τὸ δάσκαλο, ποὺ πάντως τοῦ μαθαίνει τὰ λεπτὰ σημεῖα τῆς δουλειᾶς, ἔχει σημασία γιὰ τὸ νεαρὸ Ντελακρουὰ ἡ γνωριμία του μὲ τὸν Ζερικώ, γιὰ τὸν ὁποῖο ποζάρει μὲ τὸν Ζερὰρ καὶ μὲ τὸν Γκρό· ὅλοι αὐτοὶ ἀντιλαμβάνονται τὴν παρουσία μιᾶς πραγματικὰ καλλιτεχνικῆς φύσης καὶ τοῦ δίνουν βοήθεια καὶ συμβουλές. Ἀκόμα οἱ φίλοι του Μπόνινγκτον καὶ Ὠγκὺστ τὸν προτρέπουν ὁ ἕνας πρὸς τὸν γεμάτο συναίσθημα νατουραλισμὸ κι ὁ ἄλλος πρὸς μιὰ ἐκλεπτυσμένη ἀνατολίζουσα διάθεση. Τὴν ἴδια ἐποχὴ συχνάζει στὸ Λοῦβρο, ὅπου κάνει πολλὲς ἀσκήσεις ἀντιγραφῆς· τὸν ἐνδιαφέρουν ἐξίσου ἡ μελέτη χαρακτήρων τοῦ Ρόουλαντσον καὶ ἡ ἐσωτερικὴ ἐμβάθυνση τοῦ Γκόγια.

Στέλνοντας τὴ Βάρκα τοῦ Δάντη στὸ Σαλὸν τοῦ 1822 καὶ τὴ Σφαγὴ τῆς Χίου στὸ Σαλὸν τοῦ 1824, ὁ Ντελακρουὰ κάνει τὴ θορυβώδη του εἴσοδο στὸ προσκήνιο τῆς παρισινῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς. Τὰ ἔργα του, ἂν καὶ ἀγοράζονται ἀπὸ τὸ κράτος καὶ ὁρισμένοι κριτικοὶ τὰ ὑπερασπίζονται, προκαλοῦν σκάνδαλο κι ἀρχίζει τότε ἐκείνη ἡ ἄγονη διαμάχη ἀνάμεσα στὸ Ρομαντισμὸ καὶ στὸν Κλασικισμό, ἀνάμεσα στὸ σχέδιο καὶ στὸ χρῶμα, ποὺ θὰ τὸν ἀκολουθήσουν σ' ὅλη του τὴ ζωὴ — ἡ σχηματικὴ ἀντιπαράθεση Ἔνγκρ καὶ Ντελακρουά.

Πάντως ὁ καλλιτέχνης, ποὺ τὸν ἐνδιαφέρουν τὰ τοπία τοῦ Κόνσταμπλ, πηγαίνει στὴν Ἀγγλία τὸ Μάιο τοῦ 1825. Μένει ἐκεῖ τρεῖς μῆνες καὶ ἀσχολεῖται μὲ πάθος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ζωγραφική, καὶ μὲ τὴν ποίηση καὶ τὸ θέατρο: ὅταν γυρίζῃ στὸ Παρίσι, ἐμφανίζεται στὰ κοσμικὰ καὶ πνευματικὰ σαλόνια ὅπου φέρνει μιὰ νότα ἐκλεπτυσμένου δανδισμοῦ, τόσο στὴν ἐμφάνιση ὅσο καὶ στὸ πνεῦμα. Στὸ σαλόνι τοῦ Ζερὰρ γίνεται φίλος μὲ τὸν Σταντὰλ καὶ τὸν Μεριμέ, στὸ σαλόνι τοῦ Ἀνσελὸ γνωρίζει τὸν Βίκτωρα Οὐγκώ, μετὰ συναντάει τὸν Δουμὰ καὶ τὸν Παγκανίνι: οἱ σχέσεις του μὲ ποιητές, ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων καὶ μουσικούς, περισσότερο ἀπ' ὅ,τι μὲ ζωγράφους, εἶναι χαρακτηριστικὲς στὴ ζωὴ τοῦ Ντελακρουά, ποὺ ἔγινε διαδοχικὰ φίλος τῆς Σάνδη, τοῦ Σοπέν, τοῦ Γκωτιέ, τοῦ Μπωντελαίρ.

Τὸ ταξίδι του στὴν Ἱσπανία καὶ στὸ Μαρόκο, ποὺ ἄρχισε τὸ 1832 καὶ κράτησε ἔξι μῆνες, εἶναι τὸ γεγονὸς μὲ τὴ μεγαλύτερη σημασία στὴ ζωή του, γιατὶ σ' αὐτὸ τὸ ταξίδι ἀνακάλυψε μερικὲς ὄψεις βίας καὶ ἐρωτισμοῦ, πρωτόγονου ἔνστικτου καὶ μυστικοῦ παροξυσμοῦ, ποὺ ἀναζητοῦσε στὶς φιλολογικὲς πηγὲς καὶ στὰ φανταστικὰ ὁράματα: εἶναι τόσο πλούσιο τὸ ἀπόθεμα ἰδεῶν καὶ θεμάτων ποὺ τοῦ προσφέρει αὐτὴ ἡ σύντομη ἐμπειρία, ὥστε θὰ τροφοδοτήσῃ τὴ δραστηριότητά του μέχρι τὸ θάνατό του. Ἐπιστρέφοντας στὸ Παρίσι, ὁ Ντελακρουὰ ἀρχίζει τὴ σειρὰ τῶν «μεγάλων διακοσμητικῶν ἐγχειρημάτων», στὰ ὁποῖα τὸν καλεῖ ἀρχικὰ ὁ Θιέρσος, ὑπουργὸς καὶ πρόεδρος τῆς γαλλικῆς κυβερνήσεως, ὁ πρῶτος ποὺ προφήτεψε, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Βάρκας τοῦ Δάντη, τὴ μεγαλοφυΐα τοῦ καλλιτέχνη. Διακοσμεῖ ἔτσι κατὰ σειρὰ τὴν Αἴθουσα Ὑποδοχῆς τοῦ Βασιλέως στὸ Ἀνάκτορο τῶν Βουρβώνων (1833 - 1838), τὶς βιβλιοθῆκες τῆς Βουλῆς καὶ τῆς Συγκλήτου (1838 - 1847), τὴν κεντρικὴ ὀροφὴ τῆς Στοᾶς τοῦ Ἀπόλλωνος στὸ Λοῦβρο (1849 - 1851), τὴν Αἴθουσα τῆς Εἰρήνης στὸ Δημαρχεῖο (1851 - 1854), τὸ Παρεκκλήσιο τῶν Ἀγγέλων στὸν Ἅγιο Σουλπίκιο (1857 - 1861). Ταυτόχρονα ὁ Ντελακρουὰ ζωγραφίζει πολυάριθμους πίνακες ποὺ προορίζονται γιὰ ἰδιῶτες καὶ μερικὲς μεγάλες συνθέσεις, τὴ Μάχη τοῦ Ταγιεμποὺρ (1837), τὴν Εἴσοδο τῶν Σταυροφόρων στὴν Κωνσταντινούπολη (1838), τὴ Δικαιοσύνη τοῦ Τραϊανοῦ (1840). Τὸ 1847 ξαναρχίζει τὸ «Ἡμερολόγιό» του, ποὺ τὸ εἶχε ἐγκαταλείψει γιὰ περισσότερα ἀπὸ εἴκοσι χρόνια. Τὸ 1849 γίνεται μέλος τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Σαλόν, τὸ 1850 κάνει ἕνα σύντομο ταξίδι στὸ Βέλγιο, ὅπου ξαναβλέπει τοὺς ἀγαπημένους του πίνακες τοῦ Ροῦμπενς, καὶ στὴ Γερμανία. Τὸ 1857 ἐκλέγεται, μετὰ ἀπὸ ἐπανειλημμένες ἀποτυχίες, μέλος τῆς Ἀκαδημίας. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ πηγαίνει ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ στὸ Σανροζαὶ γιὰ νὰ ἀναπαυθῆ στὴν ἡσυχία τῆς ἐξοχῆς. «Θὰ δουλεύωμε ὡς τὴν ἀγωνία τοῦ θανάτου», „ἐξομολογεῖται σ' ἕνα γράμμα στὴ φίλη του Γεωργία Σάνδη. Ἐνῶ περνοῦν τὰ χρόνια γιὰ τὸ ἀδύναμο σῶμα του, ἡσυχάζουν τὰ πάθη — εἶναι μακριὰ ὁ καιρὸς τῶν χαριτωμένων μοντέλων, τῆς Αἰμιλίας καὶ τῆς Λώρας, ὁ καιρὸς τῶν στενῶν σχέσεων μὲ τὴν κυρία Ντααλτὸν καὶ τὴν ἐξαδέλφη του κυρία ντὲ Φορζέ, τῆς φυγῆς στὴν Ὁλλανδία καὶ στὸ Βέλγιο μὲ τὴν κυρία Μπουλανζὲ — καὶ ἡ φαρυγγίτις τοῦ κάνει ἐπίπονη ἀκόμα καὶ τὴν ὁμιλία. Ὁ δημιουργικός του οἶστρος πάντως φτάνει ὡς τὸν παροξυσμό.

Στὶς 13 Αὐγούστου πεθαίνει στὸ Παρίσι, στὸ διαμέρισμά του τῆς Πλατείας Φύρστεμπεργκ: τὸ ἀκαδημαϊκὸ περιβάλλον τοῦ εἶναι ἀκόμα ἐχθρικό, οἱ νέοι ὅμως τὸν θεωροῦν ἀληθινὰ μεγάλο καλλιτέχνη, τὸν αὐθεντικὸ ποιητὴ τῆς βασανισμένης ἐποχῆς του.

«Μιὰ μεγαλοφυΐα ἄρρωστη ἀπὸ μεγαλοφυΐα»

(Σὰρλ Μπωντελαὶρ)



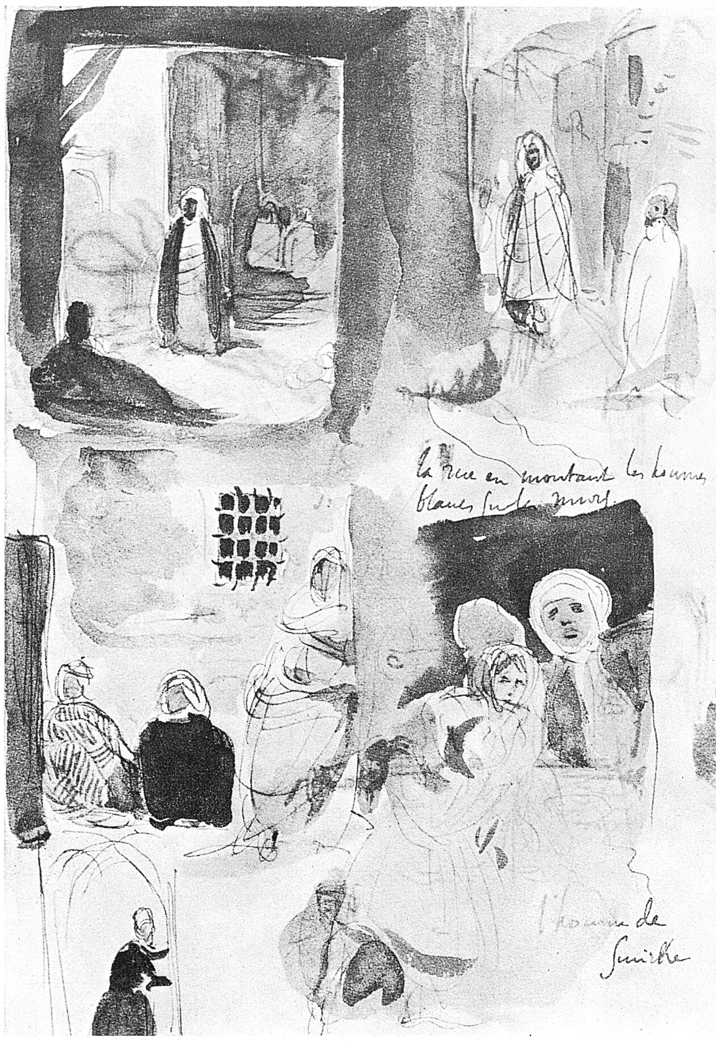
1

«ΚΑΝΕΙΣ δὲν ἦταν πιὸ ἑλκυστικὸς ἀπὸ αὐτόν, ὅταν ἤθελε νὰ κάνη τὸν κόπο. Ἤξερε νὰ γλυκαίνη τὴν ἄγρια ἔκφρασή του μ' ἕνα χαμόγελο γεμάτο εὐγένεια... Ἦταν ἁπαλός, βελουδένιος, χαδιάρης σὰ μιὰ ἀπὸ ἐκεῖνες τὶς τίγρεις ποὺ τὴ χάρη τους, τὴν ἐλαστικὴ καὶ τρομερή, ἤξερε τόσο καλὰ νὰ ἀποδίδη... Στὰ σαλόνια ὅλοι ψιθυρίζανε: „Κρίμα ποὺ ἕνας τόσο γοητευτικὸς ἄνθρωπος κάνει τέτοιου εἴδους πίνακες"». Σ' αὐτὲς τὶς γραμμές, χαραγμένες μὲ τὸ νεῦρο ποὺ ταιριάζει στὸ μεγάλο ζωγράφο στὸν ὁποῖο ἀναφέρονται, ὁ Θεόφιλος Γκωτιὲ ὄχι μόνο κάνει ἕνα διεισδυτικὸ πορτραῖτο τοῦ Ντελακρουά, ἀλλὰ καὶ μᾶς βάζει στὸ κέντρο τῆς διαμάχης ποὺ προκαλοῦσε ἡ ζωγραφική του.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ λοιπὸν τὸ τόσο περιφρονημένο εἶδος τῶν πινάκων τοῦ Ντελακρουά; Γιατί ἐρεθίζουν τόσο τὴν εὐαισθησία τοῦ κοινοῦ, τῶν ζωγράφων, τῶν κριτικῶν; Σ' αὐτὲς τὶς ἐρωτήσεις μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀπαντήση μόνο ἀφοῦ λάβη ὑπόψη, γιὰ μιὰ στιγμή, τὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα ὅπου μπαίνει σὰν ἀγέρωχος συζητητὴς ὁ Ντελακρουά. Τὸ Παρίσι, ὑποταγμένο στὴν ὑπερήφανη μεγαλοφυΐα τοῦ Νταβὶντ καὶ τὴν ἀδιαλλαξία τοῦ νέου του κληρονόμου, τοῦ Ἔνγκρ, ἐπαναπαύεται ἥσυχα στὶς συμβατικότητες τοῦ στὺλ ποὺ ὑπέρμαχός τους εἶναι ἡ κλασικὴ σχολή: εὐπρέπεια στὴ σύνθεση, εὐθύτητα στὸ σχέδιο, καθαρότητα τῆς μορφῆς, μνημειακὴ δράση, κυριαρχία πάνω στὰ πάθη, πνευματικὴ διαύγεια. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ αὐστηρὸ οἰκοδόμημα, σταθερὸ σὲ κάθε του πέτρα, κατοικοῦν σὲ πυκνὰ τάγματα ὅλοι οἱ ζωγράφοι τῆς Ἀκαδημίας καί, φυσικά, γίνονται δεκτοὶ οἱ πολυάριθμοι μαθητές τους: τὸ κοινὸ καὶ οἱ κριτικοὶ ἐπαινοῦν τὴ φαινομενικὰ πολύπλοκη δουλειά τους καὶ τὶς γνώσεις τους καὶ συνηθίζουν τόσο σ' αὐτοὺς τοὺς τρόπους ἀπεικονίσεως ὥστε δὲν μποροῦν νὰ δοῦν καὶ νὰ κρίνουν ἕνα ἔργο τέχνης παρὰ μέσα ἀπὸ τὰ συμβατικὰ σχήματα καὶ τὶς ἀρχὲς ποὺ τοὺς ἔχουν ἐπιβληθῆ. Ὁ Ντελακρουά, ἀπὸ τὶς πρῶτες του δημόσιες ἐμφανίσεις, ἀναταράσσει κάθε ὀπτική τους συνήθεια: τὸ χρῶμα του εἶναι ἔντονο καὶ παλλόμενο, οἱ συνθέσεις του δυναμικές, καὶ μέσα σ' αὐτὲς τὸ σχέδιο συστρέφεται καὶ σφαδάζει γιὰ ν' ἀκολουθήση τὸ ρευστὸ ρυθμὸ τῆς μορφῆς, ποὺ περισσότερο ὑποβάλλεται παρὰ προσδιορίζεται καθαρά· ὁ ποιητικὸς του κόσμος διατρέχεται ἀπὸ λογοτεχνικὲς ἀνησυχίες, σημαδεύεται ἀπὸ ἀγωνιώδη μεταφυσικὰ ἐρωτήματα, ταράζεται ἀπὸ πάθη. Κι ὅμως — εἶναι σκόπιμο νὰ τὸ ἀναφέρωμε ἀμέσως — ὁ Ντελακρουὰ δὲν εἶναι ἐπαναστάτης, οὔτε μποροῦσε νὰ εἶναι μὲ τὴ μόρφωση καὶ τὴν ἀγωγή του: εἶναι ἀνανεωτής. Ὁ Ντελακρουὰ δὲν εἶναι Γκόγια, δὲ διασχίζει τὰ σκοτάδια τοῦ ὑποσυνείδητου γιὰ νὰ φανερώση γυμνὰ τὰ φαντάσματα ποὺ τὸν στοιχειώνουν καὶ νὰ ἀποκαλύψη τὸ βαρὺ φορτίο τοῦ παράλογου: εἶναι ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς του, στὸ μεταίχμιο ἀνάμεσα στὴν ἐποχὴ τοῦ «διαφωτισμοῦ» καὶ τὸ σύγχρονο πολιτισμό. Δέχεται τοὺς κανόνες τοῦ πολιτιστικοῦ παιχνιδιοῦ τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ κερδίζει τὴν παρτίδα. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ ἡ ζωγραφική του προκαλεῖ τόσο θόρυβο καὶ τόσο φλογερὲς διαμάχες: ἄν, σὰν τὸν Γκόγια, ἔβγαινε τελείως ἀπὸ κάθε μέτρο, ἴσως οἱ πίνακές του δὲ θὰ προκαλοῦσαν ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιδράσεις, ἀλλὰ θὰ ἔμεναν ἀκατανόητοι καὶ ἀγνοημένοι, καὶ βέβαια δὲ θὰ τοὺς ἀγόραζε τὸ κράτος, οὔτε θὰ τοῦ ἔδινε τόσο σημαντικὲς καὶ ὑπεύθυνες παραγγελίες. Αὐτὴ εἶναι ἡ θέση τοῦ Ντελακρουά: «τελευταῖος ἀπὸ τὴ μεγάλη οἰκογένεια», ὅπως λέει σωστὰ ὁ Συλβέστρ, ἀλλὰ καὶ πρῶτος ἀπὸ τὴ νέα, σύγχρονη οἰκογένεια, αἰσθανόμαστε ἐμεῖς τὴν ἀνάγκη νὰ προσθέσωμε.

Ὁ Ντελακρουὰ τοποθετεῖται στὴ «μεγάλη οἰκογένεια» τῶν ζωγράφων τῆς Ἀναγεννήσεως καὶ τῆς ἐποχῆς τοῦ Μπαρόκ, ὅπως κι ὁ ἀνταγωνιστής του Ἔνγκρ, γιατὶ ἔχει σαφῆ προτίμηση πρὸς τὴν ἱστορικὴ ζωγραφική, ποὺ, μὲ τὰ μέτρα τῶν Ἀκαδημαϊκῶν, τὴ θεωρεῖ ἀκόμα σὰν τὸ πιὸ εὐγενὲς εἶδος· τοποθετεῖται ἀκόμα ἐκεῖ γιατὶ ὑπάρχει δύναμη καὶ ἠθικὴ πληρότητα στὶς συνθέσεις του, ποὺ εἶναι ἀποτέλεσμα σκέψης. Ὁ πίνακας ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὁ χῶρος ὅπου ἐκτυλίσσεται ἡ δράση τῶν προσώπων, ἄσχετα ἂν προέρχωνται ἀπὸ τὴ σύγχρονη λογοτεχνία, ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ κείμενα ἢ ἀπὸ τὰ σύγχρονα γεγονότα — «μέσα στὴ ζωγραφικὴ δημιουργεῖται μιὰ μυστηριώδης γέφυρα ἀνάμεσα στὴν ψυχὴ τῶν προσώπων καὶ τοῦ θεατῆ», γράφει· παραδέχεται ὅτι ἡ ἀναδρομὴ στοὺς παλιότερους μεγάλους ζωγράφους ἰσχύει πάντα· ἀμφισβητεῖ τὴν ἐκλογή, ὄχι τὶς ἀρχές· στὸν Ραφαήλ, εἴδωλο τῆς κλασικῆς ὁμάδας, ἀντιπαραθέτει τὴ χρωματικὴ μαγεία τοῦ Βερονέζε καὶ τὴ φλογερὴ ματιὰ τοῦ ἡρωικοῦ Ρούμπενς. Στὴ «νέα οἰκογένεια» ἀνήκει ὁ Ντελακρουὰ γιὰ τὸν προσωπικὸ τόνο ποὺ δίνει στὶς ἀξίες τῆς φαντασίας, γιὰ τὴν ἐσωτερικότητά του καὶ γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία του ἀπὸ τὶς παραστατικές, τὶς πολιτιστικές, τὶς κοινωνικὲς συμβατικότητες τῆς ἐποχῆς του.

ΦΥΣΙΚΑ ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς δύο πόλους, ποὺ συνυπάρχουν στὸ πνεῦμα τοῦ Ντελακρουά, ὑπάρχει μιὰ ἀντίθεση, κι αὐτός, ἀντὶ νὰ τὴ διαλύση, τὴ ζεῖ ἀνοιχτά, σχεδὸν κάθε στιγμὴ ποὺ παίρνει τὸ πινέλο στὸ χέρι γιὰ νὰ ζωγραφίση. Ἀσφαλῶς πετυχαίνει πάντα νὰ δώση μιὰν ἐσωτερικὴ ζωὴ στὰ πρόσωπα τῶν θεμάτων του, ξέρει νὰ τοὺς δίνη ψυχή, ὅπως ἀναγνωρίζουν οἱ καλύτεροι ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του: ἀσφαλῶς μέσα στὴν πινελιά του ὑπάρχει ἕνα νευρικὸ ρίγος ποὺ πάλλεται ἀπὸ συναίσθημα, καὶ οἱ πίνακές του δὲν περιορίζονται ποτὲ σὲ μιὰν ἁπλὴ καὶ μόνο εἰκονογράφηση ἱστορικῶν καὶ λογοτεχνικῶν γεγονότων ἢ θεμάτων τολμηρῶν κι ἀσυνήθιστων. Κι ὅμως τὸ μεγαλεῖο του δὲ βρίσκεται μόνον ἐδῶ: πραγματικά, μερικὲς φορές, καὶ μάλιστα στὰ ἔργα του μεγάλου μεγέθους, ἡ φροντίδα του «νὰ μπῆ μὲ πάθος στὸ θέμα», νὰ διεισδύση στὸ προσωπικὸ δράμα καθεμιᾶς ἀπὸ τὶς μορφὲς ποὺ ἀπεικονίζει — ἀνθρώπων καὶ πραγμάτων — τὸν ὁδηγεῖ σ' ἕνα εἶδος ἀνήσυχης ἀφήγησης γεμά-



2

της πάθος, τραγικῆς τὴ μιὰ στιγμὴ καὶ ἡρωικῆς τὴν ἄλλη: τὸ ἀποτέλεσμα, νομίζομε, εἶναι μιὰ ἀναμφισβήτητη ἀπώλεια τῆς συγκινήσεως ἐκείνης ποὺ γεμίζει στὰ καλύτερα ἔργα του κάθε γωνιὰ τοῦ πίνακα μὲ ἑνοποιητικὴ ὁρμή. Ὁ Ντελακρουὰ εἶναι πραγματικὰ μεγάλος ὅταν, μέσα ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση ἑνὸς ὁποιουδήποτε θέματος, καταφέρνη νὰ παραστήση τὴν ἴδια τὴ ζωὴ τῆς ψυχῆς του: ὅταν ἡ φλόγα τοῦ πνεύματος τοῦ ὁραματιστῆ διατρέχη τὸν πίνακα ὥσπου νὰ τὸν κάνη νὰ γίνη ὁ μαγικὸς τόπος ὅπου καίει, μέσα ἀπὸ χίλιες λαμπρὲς ἀστραπὲς καὶ σκοτάδια τῆς νύχτας, ἡ φλογερή του ἐσωτερικότητα. Τότε ὅλα τὰ θέματα — λογοτεχνικά, ἱστορικά, ἐξωτικὰ — γίνονται ἕνα μόνο θέμα· γιατὶ τότε οἱ εἰκόνες αὐτὲς γίνονται οἱ κατακάθαρες εἰκόνες ὅπου ἐνσαρκώνεται ὁ ἐσωτερικὸς κόσμος τοῦ καλλιτέχνη. Οἱ ἀγῶνες τῶν θηρίων καὶ τῶν ἀνθρώπων, ἡ σφαγὴ τῆς Χίου ἢ τοῦ δωματίου τοῦ Σαρδανάπαλου, τὰ πλοῖα ποὺ εἶναι ἕρμαια τῶν δυνάμεων τῆς φύσης ἢ ἡ νωχελικὴ ἐγκατάλειψη στὸ ἔνστικτο, στὶς σκηνὲς ἀπὸ τὴν Ἀνατολή, δὲν εἶναι ἁπλὰ προσχήματα γιὰ ζωγραφικοὺς περισπασμοὺς ἢ ἔργα ἑρμηνευτικῆς δεξιοτεχνίας ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ ἱκανοὺς καὶ τολμηροὺς καλλιτέχνες — ἡ παρατήρηση αὐτὴ ἰσχύει καὶ γιὰ τὶς ἀναπαραστάσεις τοῦ Τραϊανοῦ ἢ τοῦ Κολόμβου, τοῦ Τάσσου ἢ τοῦ Μαρίνου Φαλιέρου ἢ τῶν δύο Φόσκαρι, τοῦ Ρισελιὲ ἢ τοῦ Μιραμπώ. Μέσα στὶς ἴδιες τὶς εἰκόνες βλέπει ὁ καλλιτέχνης νὰ προβάλλεται ὁ κόσμος τῶν ὀνείρων καὶ τῶν πόθων του, οἱ ἐφιάλτες καὶ τὰ πάθη του. Ὄνειρα, ἐπιθυμίες, ἐφιάλτες καὶ πάθη ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ δὲν μένει κλειστὸς ἀπέναντι στὴ σύγχρονή του ζωὴ γιὰ νὰ ξεφύγη στὶς ἐκλεπτυσμένες σφαῖρες ἑνὸς καθαρὰ φανταστικοῦ κόσμου, ἀποτελοῦν ἕνα καινούριο καὶ διαφορετικὸ τρόπο συμμετοχῆς στὴν πιὸ ἐσωτερικὴ καὶ κρυφὴ διάσταση τῆς πραγματικότητας, στὶς σχέσεις της, τὶς τόσο παραμελημένες, μὲ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τοῦ καλλιτέχνη.

Στὶς μεγάλες καὶ μελαγχολικὲς ἐτήσιες ἐκθέσεις τοῦ Σαλόν, ὅπου ἁπλώνονται ἀτέλειωτες σειρὲς ἔργων ποὺ γεννήθηκαν νεκρά, τὰ ἔργα τοῦ Ντελακρουὰ φωτίζονται μ' ἕνα φῶς καινούριο, ποὺ ἐλάχιστοι μόνο μποροῦν νὰ τὸ δοῦν: δὲν εἶναι μόνο ἡ ἐκφραστικὴ ποιότητα τοῦ χρώματος, ποὺ προκαλεῖ τόσες περιττὲς καὶ ἀφηρημένες διαμάχες, οὔτε ἡ καινοτομία καὶ ἡ ἀντισυμβατικότητα τῶν θεμάτων, οὔτε ἡ φλογερὴ παραστατικὴ ἱκανότητα. Εἶναι ἡ εἰλικρινὴς ἀποκάλυψη μιᾶς ψυχῆς, τῶν πραγμάτων ποὺ τὴν ταράζουν, τὴ συγκινοῦν, τὴ γεμίζουν πάθος. Ἕνας ἀπὸ τοὺς κρίσιμους κόμβους ὁλόκληρης τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ντελακρουὰ εἶναι ἡ δύσκολη σχέση, ποὺ φανερώνεται κάθε τόσο μὲ ἰδιαίτερους τονισμούς, ἀνάμεσα στὴ φαντασία καὶ τὴν πραγματικότητα, ἀνάμεσα στὸν ἐξωτερικὸ καὶ τὸν ἐσωτερικὸ κόσμο, ἀνάμεσα στὴν παρατήρηση τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ στὴν παρόρμηση τοῦ ὁραματιστῆ. Θὰ λέγαμε ὅτι ἀκριβῶς ὅταν αὐτοὶ οἱ ὅροι, οἱ φαινομενικὰ τελείως ἀντίθετοι κι ἀντιφατικοί, συντίθενται σὲ μιὰ διαλεκτικὴ ἑνότητα, τότε πραγματικὰ ὁ καλλιτέχνης φτάνει στὶς ἐκφραστικὲς κορυφὲς καὶ στὴν ἔνταση τοῦ ὕφους ποὺ ἐμφανίζεται ἐδῶ κι ἐκεῖ στὸ ἔργο του. Ἀλλὰ ἡ λύση αὐτὴ δὲν εἶναι ποτὲ συνειδητὰ δοσμένη ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη· εἶναι μᾶλλον μιὰ ἀπότομη καὶ βίαιη κατάκτηση ὑπαγορευμένη ἀπὸ τὸ ἔνστικτό του, ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ δράση καὶ πέρα ἀπὸ κάθε πρόθεση ἢ ἀπόφαση. Ἀπὸ ἐκεῖ ξεπηδοῦν καὶ οἱ ἐναλλαγὲς καὶ οἱ ἀβεβαιότητες ποὺ βρίσκονται σ' ὅλη τὴν καμπύλη τῆς δραστηριότητάς του, γι' αὐτὸ τὴ μιὰ στιγμὴ κατευθύνεται πρὸς τὰ «μεγάλα» διακοσμητικὰ ἔργα παραδοσιακοῦ εἴδους, καὶ τὴν ἄλλη ἀσχολεῖται μὲ πολύφωνες δραματικὲς ἀπαγγελίες ἢ μὲ μεταγραφὲς τοῦ συναισθηματικοῦ ρίγους τῆς εὐαίσθητης ψυχῆς του. Ὁ Ντελακρουά, ποὺ συχνὰ σημείωνε τὶς σκέψεις του στὸ «Ἡμερολόγιό» του, ἀποκαλύπτει σ' αὐτὸ καθαρὰ τὶς ἀντιθέσεις ποὺ βασανίζουν τὴν ἀναζήτησή του· τέτοιες ἀντιθέσεις διακρίνουν καὶ τὰ καλύτερα πνεύματα τῆς ἐποχῆς του. Ἂς ξαναδιαβάσωμε μερικὲς ἀπὸ τὶς σκέψεις του: «Ὁ ἄνθρωπος ἔχει στὸ βάθος τῆς ψυχῆς του συναισθήματα ἔμφυτα, ποὺ δὲ θὰ ἱκανοποιηθοῦν ποτὲ ἀπὸ τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα. Καὶ σὲ τέτοια συναισθήματα θὰ δώσουν μορφὴ καὶ ζωὴ ἡ φαντασία τοῦ ζωγράφου καὶ τοῦ ποιητῆ. Ἀλήθεια, τί πράγμα μιμεῖται ἡ μουσική, ἡ πρώτη ἀνάμεσα στὶς τέχνες;». «... Θὰ δουλεύωμε ὡς τὴν ἀγωνία τοῦ θανάτου: τί ἄλλο νὰ κάνη κανεὶς στὸν κόσμο, ἐκτὸς ἂν μεθάη, ὅταν φτάνη ἡ στιγμὴ ποὺ ἡ πραγματικότητα δὲν εἶναι πιὰ στὸ ὕψος τοῦ ὀνείρου;». Ὑποτίμηση τῆς πραγματικότητας κι ἔλλειψη ἐμπιστοσύνης σ' αὐτή, σ' αὐτὸ τὸ ὑλικὸ σῶμα ποὺ ἐμποδίζει τὴν καθαρὴ ἀνάπτυξη τοῦ πνεύματος καὶ τῶν ποιητικῶν του ὁραμάτων· ἐξύψωση τῆς φαντασίας σὲ ὄργανο ποὺ ἀποκαλύπτει τὴν ἐσωτερικότητα, μαζὶ μὲ τὴ λογικὴ ποὺ βάζει σὲ τάξη τὰ διαυγῆ παραληρήματα· ἄρνηση τῆς παραστατικῆς λειτουργίας τῆς ζωγραφικῆς στὴν ἀναζήτηση μορφικῶν ἀντιστοιχιῶν καὶ συμβολικῆς χρωματικῆς ἁρμονίας: «... τὸ χρῶμα ἔχει μιὰ δύναμη πολὺ πιὸ μυστηριώδη κι ἴσως πιὸ ἰσχυρή· δρᾶ, θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανείς, χωρὶς νὰ τὸ ξέρωμε».

ΕΙΝΑΙ ὁ Ντελακρουὰ καθαρὸς ὁραματιστής, συμβολιστής; Βέβαια ἔχει κι αὐτὴ τὴν ὄψη, μέσα στὸν ἀναβρασμὸ τῶν διαισθήσεων καὶ τῶν δανεισμῶν του, ἀνάμεσα στὶς νέες διεξόδους καὶ στὴ συμβατικότητα ποὺ ἀποτελοῦν τὴ ζωγραφική του· ἀλλὰ τὸ νὰ προσηλωθῆ κανεὶς ἀποκλειστικὰ σ' αὐτὴ τὴν ἑρμηνεία θὰ ἦταν ἄδικο γιὰ τὸν πολύπλοκο κόσμο τοῦ καλλιτέχνη, ὅπως προσπαθήσαμε κιόλας νὰ ποῦμε. Στὴν πραγματικότητα, στὴν ἄλλη ἄκρη τῶν διακυμάνσεών του βρίσκεται ἡ ἀναζήτηση γιὰ τὴ μορφὴ τῆς πραγματικότητας ποὺ μερικοὶ σύγχρονοί του τὴν ὁδηγοῦν, μὲ τρόπο νέο κι ἐλεύθερο, πέρα ἀπὸ τὶς συμβατικότητες τοῦ παρελθόντος — ἀρκεῖ νὰ σκεφτοῦμε τὸν Κόνσταμπλ καὶ τὸν Μπόνινγκτον, ποὺ εἶχε γίνει φίλος μὲ τὸ Γάλλο καλλιτέχνη. Βέβαια ἡ ἀναπαράσταση τῶν φαινομένων δὲν μποροῦσε νὰ εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ντελακρουά, ποὺ ἦταν πολὺ ἀπορροφημένος μὲ τὸ νὰ παρατηρῆ τὸ «ἐγώ» του καὶ δὲν εἶχε μεγάλο περιθώριο γιὰ τὴν παρατήρηση ἐκείνου τοῦ «ἄλλου» ποὺ εἶναι ἡ φύση — «... τὸ καινούριο βρίσκεται στὸ πνεῦμα ποὺ δημιουργεῖ κι ὄχι στὴ φύση ποὺ ἀπεικονίζεται», γράφει. Ἀλλὰ γιὰ νὰ φτάση στὸ ἀόρατο «ἐγώ», διαισθάνεται τὴν ἀνάγκη

νὰ κυριαρχήση πάνω στὸ ὁρατό, νὰ κατακτήση τὰ ὄργανα τοῦ ὕφους ποὺ χρειάζονται γιὰ ἕνα ὅραμα ἀνανεωμένο στὸ περιεχόμενο καὶ στὴ μορφή. Γιατὶ ξέρει ὅτι ἡ ἐμπειρία τῶν αἰσθήσεων μεταδίδεται μὲ τὶς παραστατικὲς μορφὲς κι ὅτι μιὰ ἀληθινὴ ἀνανέωση περιεχομένου γίνεται ἐφικτὴ μόνο μέσα ἀπὸ τὴν ἐπανεύρεση τῶν μορφῶν αὐτῶν, μέσα ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς πραγματικότητας καὶ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο ἐμφανίζεται: μόνο τότε φανερώνεται μαγικὰ τὸ πρόσωπο τοῦ ἀόρατου καὶ γίνεται αἰσθητὴ πίσω ἀπὸ τὴν ὀθόνη τῆς φύσης ἡ παρουσία τῆς ψυχῆς. Δὲν εἶναι λίγα τὰ σημεῖα τοῦ «Ἡμερολογίου» ὅπου γίνονται ἀναφορὲς σ' αὐτὴ τὴν ἄποψη. Ἡ ζωγραφική, γράφει, «εἶναι μιὰ σιωπηλὴ δύναμη ποὺ μιλάει πρῶτα στὰ μάτια καὶ ποὺ συναντᾶ κατόπι τὴν ψυχὴ καὶ τὴ γεμίζει ὁλοκληρωτικά· τὸ πρῶτο προσὸν ἑνὸς πίνακα εἶναι τὸ νὰ εἶναι μιὰ γιορτὴ γιὰ τὰ μάτια». Περνώντας σὲ σημειώσεις πιὸ λεπτομερειακές, ποὺ θὰ ἱκανοποιήσουν ἀργότερα τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς καὶ τὸν Σινιάκ, ὁ Ντελακρουὰ ἀναφέρει ὅτι «ἡ σκιὰ τῶν λευκῶν πραγμάτων εἶναι γεμάτη γαλάζιες ἀνταύγειες», ὅτι «ἡ πολύτιμη καὶ σπάνια ἐπίδραση τοῦ ἥλιου δίνει σὲ κάθε πράγμα μιὰ ἔντονη ζωή». Οἱ σημειώσεις αὐτὲς εἶναι ἐκπληκτικὰ σύγχρονες καὶ δὲν μποροῦν παρὰ νὰ προέρχωνται ἀπὸ μιὰν ἀπευθείας παρατήρηση τῶν φαινομένων· εἶναι τὰ ἴχνη τῆς ἔρευνας γιὰ τὴν πραγματικότητα ποὺ σώζει πολλὰ ἔργα τοῦ Ντελακρουὰ ἀπὸ μιὰ ἁπλῶς εὐγενικὰ συμβατικὴ τεχνοτροπία.

Ἀπὸ τὶς πρῶτες προσπάθειες προαναγγέλλεται αὐτὴ ἡ διπλὴ ἔρευνα στὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου: κοιτάζει μέσα κι ἔξω ἀπὸ τὸν ἑαυτό του. Καὶ γίνεται φανερὴ ἀκόμα ἡ δυσκολία του νὰ συντονίση τὶς διαφορετικές του κατακτήσεις γιὰ νὰ δώση τόπο τὴ μιὰ φορὰ στὴν ἐξαιρετική του δεξιοτεχνία, τὴν ἄλλη στὴν τεταμένη καὶ σπασμωδικὴ συναισθηματικότητα τῆς ἔντονα κι ἐπίπονα ἄρρωστης εὐαισθησίας του.

ΜΕ ΠΑΘΟΣ ἀπὸ πολὺ νωρὶς γιὰ τὸ σχέδιο, ὁ νεαρὸς Ντελακρουὰ προσανατολίζεται πρὸς τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Γκερέν, τοῦ πρώτου ἀληθινοῦ δασκάλου του: ἀλλὰ ἡ καρδιά του χτυπάει πιὸ δυνατὰ ἀπὸ τὴν καρδιὰ τοῦ μετρημένου νεοκλασικοῦ, στὸ πινέλο του ὑπάρχει πιὸ πολὺ πάθος καὶ ἐπιθυμία γιὰ δραματικὲς πράξεις, ἔτσι ποὺ ἀρχίζει τώρα νὰ προσέχη τὸν ἀνήσυχο Γκρό, τὸν γεμάτο ἔνταση, καὶ εἰδικὰ ἐκεῖνα τὰ ἔργα του ὅπου ἡ ἀφήγηση ἀπελευθερώνεται ἀπὸ τὶς ἀκαδημαϊκὲς συμβατικότητες. Ἡ κλίση τοῦ πνεύματός του τὸν ὁδηγεῖ, μοιραῖα, στὴ συνάντηση μὲ τὸν Ζερικώ, μὲ τὸν ὁποῖο μοιράζεται τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς πιὸ κρυφὲς πλευρὲς τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς καὶ γιὰ τὰ «τερατώδη» πάθη της ποὺ ξεσπᾶνε σὲ ἰδιαίτερες καταστάσεις, στιγμὲς καὶ τόπους· ἀλλὰ ταυτόχρονα δὲν παύει νὰ ἀσκῆται ἀπὸ ἄποψη τεχνικῆς· συχνάζει στὸ Λοῦβρο, ὅπου καθισμένος γιὰ πολλὲς ὧρες ἀντιγράφει τοὺς μεγάλους ζωγράφους ποὺ προτιμᾶ, ἀπὸ τὸν Βερονέζε ὡς τὸν Τισιανό, ἀπὸ τὸν Βελάσκεθ ὡς τὸν Ρούμπενς. Γιὰ τὰ μάτια του τὰ χορτασμένα ἀπὸ μουσεῖα, γιὰ νὰ εἶναι μεγάλος ὁ Ζερικὼ θὰ ἔπρεπε νὰ ἀνήκη σὲ μεγαλύτερη ζωγραφικὴ κλάση, νὰ ἔχη πιὸ πολλὴ εὐκινησία στὴν πινελιά, νὰ εἶναι περισσότερο κύριος τῶν τεχνικῶν του μέσων. Αὐτὲς οἱ ἀναζητήσεις δίνουν τοὺς πρώτους καρποὺς στὰ θρησκευτικά του ἔργα, ποὺ τὰ ζωγράφισε γιὰ τὸ Ὀρσεμὸν καὶ τὸ Αἰάκιο, ὅπου ἐμφανίζει ἀκόμα ἐπιρροὲς ἀπὸ τὸν Ραφαὴλ καὶ τὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο· ξεσπάει μὲ ὁρμὴ καὶ δύναμη στὴ *Βάρκα τοῦ Δάντη* τὸ 1822 (Παρίσι, Λοῦβρο), ἔργο λαμπρῆς φαντασίας, μὲ χρωματικὲς ζῶνες ποὺ ἀγκαλιάζουν τὶς μορφές, κλεισμένες ἀκόμα σ' ἕνα αὐστηρὸ σχέδιο. Τὸ ἔργο αὐτὸ προκαλεῖ τὴν ἔντονη προσοχὴ ὅλων, προκαλεῖ διαμάχες καὶ συζητήσεις ποὺ ἀνανεώνονται μὲ κάθε καινούρια παρουσία τοῦ Ντελακρουὰ στὸ Σαλόν. Τὸ 1824 εἶναι ἡ σειρὰ τῆς *Σφαγῆς τῆς Χίου* (Παρίσι, Λοῦβρο), ἔργου μὲ τελείως διαφορετικὴ ἀλήθεια καὶ βίαιη ὁρμή, ὅπου τὸ χρονικὸ παρέχει τὴν δραματικὴ ἀφετηρία γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς σκληρότητας καὶ τῶν παθῶν ποὺ κρύβονται μέσα στὸν ἄνθρωπο· τὸ σχέδιο εἶναι

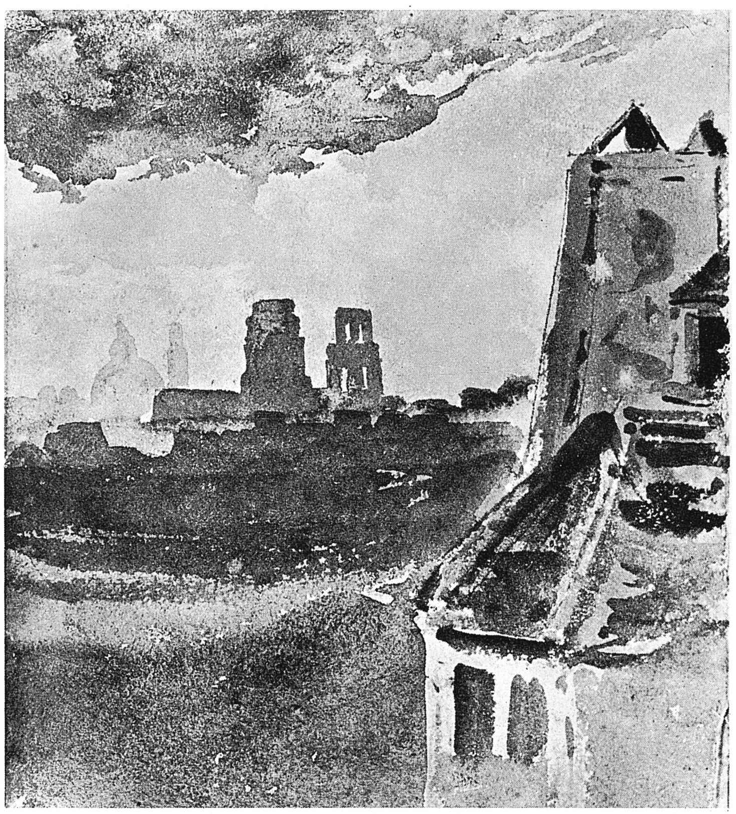


3

πιὸ ἐλεύθερο, ἡ σύνθεση, πιὸ δυναμική, ἀρθρώνεται στὶς διαγωνίους καὶ προεκτείνεται σὲ βάθος, σχεδὸν σὰ νὰ ἀπηχῆ ὑπόκωφα ἀπὸ τὸ φόντο τοῦ τοπίου τὸν πόνο τῶν πληγωμένων καὶ βασανισμένων σωμάτων ποὺ προβάλλονται, τὸ ἕνα πάνω στὸ ἄλλο, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Ἐδῶ ἡ παρατήρηση τῆς φυσικῆς πραγματικότητας εἶναι πιὸ φανερὴ παρὰ στοὺς προηγούμενους πίνακες, ἀκριβῶς γιατὶ ἡ γνωριμία μὲ τὰ ἔργα τοῦ Κόνσταμπλ, ποὺ τὰ θαύμασε σὲ μιὰ παρισινὴ ἔκθεση, τὸν παρακινεῖ νὰ ξαναρχίση τὸ ἔργο μὲ στόχο ἕνα πιὸ σωστὸ καθορισμὸ τῶν μεταβάσεων τοῦ φωτὸς καὶ τῆς ἀπόδοσης τῆς ἀτμόσφαιρας. Τὸ ταξίδι του στὴν Ἀγγλία, τὴν ἐποχὴ αὐτή, ἔρχεται φυσικό, ἀλλὰ πρέπει νὰ ποῦμε ὅτι δὲν ἔχει πολὺ βαθιὰ ἐπίδραση στὴν ἐξέλιξη τῆς τεχνοτροπίας του, μιὰ καὶ στὸ βάθος τὸν τραβᾶ περισσότερο τὸ στιγμιαῖο καὶ νευρικὸ ρίγος τοῦ Μπόνινγκτον παρὰ ὁ εἰδωλολατρικὸς νατουραλισμὸς τοῦ Κόνσταμπλ, ποὺ ὁ Μπόνινγκτον τὸν ἤξερε ἤδη καλά.

ΣΤΗΝ ΑΓΓΛΙΑ ἐκεῖνο ποὺ τὸν γοητεύει κυρίως εἶναι ἡ λογοτεχνία, θὰ λέγαμε. Ὁ Σαίξπηρ κι ὁ Βύρων πάνω ἀπ' ὅλους· κι ἀπὸ τὸν Βύρωνα ἐμπνέεται ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια ἔργα τῆς καλλιτεχνικῆς του σταδιοδρομίας, τὸ *Θάνατο τοῦ Σαρδανάπαλου* τοῦ 1827 (Παρίσι, Λοῦβρο), ποὺ ἔρχεται σὰν κατάληξη σὲ μιὰ περίοδο ὅπου οἱ ἔρευνές του γιὰ τὶς ἐκφραστικὲς δυνατότητες τοῦ χρώματος φτάνουν στὰ πιὸ ὑψηλὰ καὶ πολύτιμα ἀποτελέσματα, στὰ ὅρια τῆς ἐκλεπτύνσεως καὶ τῆς λεπτουργίας. Ἡ Ἀνατολὴ μὲ ὅλη της τὴ μεγαλοπρέπεια καὶ τὴ βαρβαρότητα, τὴ χλιδὴ καὶ τὴν ἀπάθεια, κατέκτησε τὸ πνεῦμα του καλώντας το σὲ μιὰ πιὸ λεπτὴ καὶ πιὸ ἀνήσυχη εὐαισθησία. Πρόκειται ἀκόμα γιὰ μιὰ λογοτεχνικὴ ἀνάπλαση καλλιεργημένου ἀνθρώπου, διαφορετικὴ ἀπὸ αὐτὸ ποὺ πλησιάζει, ἀλλὰ ποὺ δὲν παύει νὰ ἐρεθίζη τὴ φλογερή του φαντασία.

Ἂν ὁ *Θάνατος τοῦ Σαρδανάπαλου* εἶναι λίγο «ἕνα ρομαντικὸ παζάρι» ὅπως λέει ὁ Μπαρρές, ἂν στὸ ἔργο συσσωρεύωνται πάρα πολλὰ πράγματα καὶ πάρα πολλὲς σκηνὲς μὲ μεγάλη σπατάλη, πάντως ἡ δίνη τῆς συνθέσεως, ὁδηγημένη μέσα στὸ χῶρο σὲ μιὰ προοπτικὴ φυγὴ ποὺ καταλήγει στὸ ἀδιάφορο καὶ σκιασμένο πρόσωπο τοῦ βωβοῦ πρωταγωνιστῆ, ἑλκύει σὰν ἔμμονος ἐφιάλτης. Ὁ Ντελακρουὰ δὲν ἀναζητᾶ τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴ βεβαιότητα, ἀναζητᾶ τὴν ἔνταση τοῦ συναισθήματος, τὸν κλονισμὸ καὶ τὴν ταραχὴ τῆς ψυχῆς ἀπέναντι σὲ γεγονότα συνταρακτικὰ κι ἀπρόοπτα, ποὺ ἀνήκουν στὴν ἀνθρώπινη φύση χωρὶς νὰ θέλη ὁ ἄνθρωπος νὰ τὸ ἀναγνωρίση. Ἀλλὰ καὶ μὲ τὰ ἐλαττώματά του ὁ *Θάνατος τοῦ Σαρδανάπαλου* εἶναι ἕνας πίνακας ποὺ ἐκπέμπει θυελλώδη ζωτικότητα καί, ὁπωσδήποτε, οἱ προκαταρκτικὲς σπου-



4

δὲς τοῦ καλλιτέχνη ἀνήκουν στὶς πιὸ ὡραῖες ζωγραφικές του σελίδες. Σ' αὐτὴ τὴ λογοτεχνικὴ ἔμπνευση, ποὺ ξαναβρίσκεται καὶ σ' ἄλλα του ἔργα βασισμένα στὸν Γκαῖτε, ὁ Ντελακρουὰ ἀντιπαραθέτει στιγμὲς πολιτικῆς ἔμπνευσης, ὅπως στὴν *Ἐλευθερία ποὺ ὁδηγεῖ τὸ λαὸ* (Παρίσι, Λοῦβρο) ὅπου, μὲ μιὰ εἰλικρινῆ δημοκρατικὴ πνοή, ἐκφράζεται μὲ ἀλληγορικοὺς ὅρους γιὰ νὰ γιορτάση τὴν ἐπανάσταση τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1830: τὸ θέμα εἶναι σύγχρονό του, ἕνα ὁδόφραγμα, καὶ ὁ καλλιτέχνης τὸ μεταμορφώνει ὥσπου νὰ τὸ κάνη σύμβολο ἑνὸς συλλογικοῦ αἰσθήματος, σὰ μιὰ λαϊκὴ μπαλάντα.

Οἱ πίνακες οἱ ἀφιερωμένοι στὸν Ρισελιὲ ἢ στὸν ἐπίσκοπο τῆς Λιέγης ἢ στὸν Μπουασσὺ ντ' Ἀνγκλάς, παρὰ τὴν παλλόμενη ζωηρότητα τῶν φώτων, παραμένουν ἔργα «ἀπαγγελίας», θεατρικά, μὲ φανερὴ τὴν κλίση πρὸς τὸ ρομαντισμὸ στὰ ἐξωτερικά του γνωρίσματα. Μὲ τὸ ταξίδι ὅμως στὸ Μαρόκο, στὶς ἀρχὲς τοῦ 1832, τὸ ἀπόθεμα ἀπὸ εἰκόνες καὶ φαντασία τοῦ Ντελακρουὰ πλουτίζεται μὲ νέες παρορμήσεις καὶ νέα θέματα ποὺ ἀπασχολοῦν τὸ μυαλό του γιὰ πολλὰ χρόνια.

ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ του στὴν Ἀνατολὴ καὶ ἡ γνωριμία του, πέρα ἀπὸ κάθε ἐνδιάμεση λογοτεχνικὴ πηγή, μ' ἕναν κόσμο ποὺ τόσο τὸν εἶχε ὀνειρευτῆ κι ἀναζητήσει, εἶναι ἡ κεντρικὴ περιπέτεια τῆς ζωῆς τοῦ καλλιτέχνη· δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀποκάλυψη ἑνὸς ἐκθαμβωτικοῦ φωτὸς κι ἑνὸς φλογεροῦ χρώματος, δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀνακάλυψη ἐθίμων καὶ ἐνδυμασιῶν ἄγνωστων καὶ πέρα ἀπὸ κάθε φαντασία, εἶναι τὸ ὅτι ξαναβρῆκε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ τὴν ἀρχικὴ καὶ πρωτόγονη κατάσταση τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ οἱ κοινωνικὲς καὶ ἠθικὲς συμβατικότητες τὴν εἶχαν πνίξει στὴν Εὐρώπη, κι ἀπὸ τὴν ἄλλη τὴ σχεδὸν ναρκωμένη ἐκλέπτυνση ποὺ ρίχνει ἕνα διφορούμενο φῶς στὸν ἄνθρωπο καὶ στὴν ἐπιθυμία του γιὰ φυγή. Βία καὶ παραζάλη, ζωικὴ ἔξαρση βιωμένη ὡς τὸν παροξυσμὸ καὶ χαλάρωση τῶν αἰσθήσεων ὥσπου νὰ πάψη νὰ λειτουργῆ ἡ συνείδηση, δράση κι ἐνατένιση: αὐτοὶ εἶναι οἱ ἀκραῖοι πόλοι τῆς Ἀνατολῆς γιὰ τὸν Ντελακρουά, ποὺ μὲ τέτοιες ἀκρότητες τρέφει τὴ ζωὴ καὶ τὴν τέχνη του.

Ὅταν γύρισε στὴ χώρα του μετὰ ἀπὸ αὐτὴ τὴν τόσο συναρπαστικὴ ἐμπειρία καὶ ἀφοῦ τὸ κράτος τοῦ ἔκανε μεγάλες διακοσμητικὲς παραγγελίες, βρίσκει τὸν ἑαυτό του νὰ διχάζεται ἀνάμεσα σὲ δύο τάσεις: ἡ ὀξεία εὐαισθησία του τὸν δένει μὲ τὶς συγκινήσεις τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν Ἀνατολή, ἐνῶ ἡ ἐπιθυμία του νὰ ξαναδημιουργήση μὲ σύγχρονο τρόπο «μεγάλα ἔργα» ὅπως οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες τοῦ παρελθόντος τὸν ὁδηγεῖ σὲ διακοσμήσεις σὲ τεράστια κλίμακα, ὅπου ἡ ἁρμονία τῶν αἰσθήσεων καὶ τοῦ πνεύματος βρίσκει μιὰν ἀληθινὰ κλασικὴ διάσταση.

Μέσα του γίνεται ἕνας ἀγώνας ποὺ ὁ Ντελακρουὰ ἔχει τὸ θάρρος νὰ δείχνη καθαρὰ τὶς ἀντιθέσεις του στὰ ἔργα ποὺ ζωγραφίζει κάτω ἀπὸ τὶς διαφορετικές του παρορμήσεις: ἀσφαλῶς δὲν ὑπάρχει σαφὲς ὅριο ἀνάμεσα στὶς δύο στιγμές, ἀσφαλῶς δὲν λείπουν οἱ ἀλληλοεπιδράσεις καὶ οἱ ἀνταλλαγές, ἀλλὰ ἡ διαφορετικὴ ἀφετηρία κι ὁ διαφορετικὸς προορισμὸς διαφοροποιοῦν ἔντονα τὰ ἔργα. Καὶ τὸ μοντέρνο γοῦστο δὲν ἔκανε λάθος ὅταν προτίμησε τὰ ἔργα ποὺ προορίζονταν γιὰ ἰδιῶτες ἀπὸ τὶς μεγάλες διακοσμητικές του συνθέσεις, ὅταν προτίμησε τὴν ἀνατολίτικη φλέβα ἀπὸ τὴ μυθολογικὴ καὶ καλλιεργημένη τάση του. Δὲν πρόκειται, βέβαια, γιὰ εἰκονογραφικὴ προτίμηση, παρὰ γιὰ μιὰ ἐκλογὴ ἀνάμεσα σὲ διαφορετικὲς ἐκφράσεις· ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ ὁ καλλιτέχνης ἐρευνᾶ τὴν πραγματικότητα, τὴν πάντοτε ἄγνωστη, τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου, ἀπὸ τὴν ἄλλη δέχεται τὴ γνωστή, συμβατικὴ ἑρμηνεία της.

Οἱ *Γυναῖκες τοῦ Ἀλγερίου* (Παρίσι, Λοῦβρο) τοῦ 1834 εἶναι τὸ θαυμαστὸ ξεκίνημα τῆς φάσης αὐτῆς ποὺ θὰ κρατήση ἀκόμα τρεῖς δεκαετίες, μέχρι τὸ θάνατο τοῦ καλλιτέχνη: τὰ κύρια στάδια ὁρίζονται μὲ ἔργα ποὺ πάλλονται ἀπὸ ζωτικότητα καὶ συγκίνηση, ποὺ τὰ θέματά τους εἶναι οἱ φανατικοὶ τῆς Ταγγέρης, ὁ ἑβραϊκὸς γάμος, ὁ Σουλτάνος τοῦ Μαρόκου καὶ ἡ Αὐλή του, οἱ Ἑβραῖοι μουσικοὶ καὶ οἱ Ἄραβες ἠθοποιοί, τὸ κυνήγι τῶν λιονταριῶν καὶ τῶν ἄγριων ἀλόγων. Σ' αὐτὴ τὴν ἀνατολίτικη παραγωγή του ἔρχονται νὰ προστεθοῦν ἄλλα ἔργα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ λογοτεχνία, ἑρμηνευμένα ὅμως μὲ τὴν ἴδια φλόγα καὶ τὴν ἴδια ἐκφραστικότητα: ἀπὸ τὴ βάρκα τοῦ Δὸν Τζιοβάννι ὡς τὴν ἁρπαγὴ τῆς Ρεβέκκας, ἀπὸ τὴ Μήδεια ὡς τὸ θάνατο τοῦ Λάρα, ἀπὸ τὸν Ἡρακλῆ καὶ τὴν Ἄλκηστη ὡς τὸν Ὀβίδιο ἀνάμεσα στοὺς Σκύθες. Κι ἀκόμα μερικὲς καταπληκτικὲς προσωπογραφίες — τοῦ Σοπέν, τῆς Σάνδη, οἱ αὐτοπροσωπογραφίες του, καὶ ἔργα μὲ θρησκευτικὸ θέμα, ὅπως ὁ *Χριστὸς στὴ λίμνη τῆς Γενησαρέτ*, μερικὲς Σταυρώσεις καὶ Πιετά, ὁ *Καλὸς Σαμαρείτης* καὶ τὸ *Μαρτύριο τοῦ Ἁγίου Στεφάνου*. Περισσότερο ἀπὸ τὰ ὁριστικὰ ἔργα, ὅπου ἡ ἐπέμβαση τοῦ πνεύματος διορθώνει τὸ φλογερὸ αὐθορμητισμὸ τῶν σημειώσεων, τῆς ὑδατογραφίας ἢ τοῦ σχεδίου, παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον τὰ πρόχειρα σκίτσα του, ὅπου ὁ Ντελακρουὰ ἀποκαλύπτει δραματικὰ τὸ παραλήρημα τῶν ὁραμάτων του, τῶν βασανισμένων καὶ γεμάτων παραισθήσεις καὶ σπασμωδικὴ ἔνταση.

ΑΝΑΜΕΣΑ στὶς μεγάλες του ἐπιτυχίες, πάντως, πρέπει νὰ ὑπολογίσωμε τουλάχιστον ἕνα ἀπὸ τὰ δημόσια ἔργα του: τὴ διακόσμηση τοῦ Παρεκκλησίου τῶν Ἀγγέλων στὴν Ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Σουλπικίου. Καὶ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ *Διωγμὸ τοῦ Ἡλιοδώρου ἀπὸ τὸ ναό*, ἡ ὡραιότατη *Πάλη τοῦ Ἰακὼβ μὲ τὸν Ἄγγελο* ἐκφράζει ξανὰ τὴν αἰώνια διαμάχη τῆς σάρκας μὲ τὸ πνεῦμα, τὸν τυφλὸ κι ἀπελπισμένο ἀγώνα τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀπελευθερωθῆ ἀπὸ τὴν ὕλη. Ὅταν πλησιάζη ὁ θάνατος καὶ τὸ μυστήριο ἐξακολουθῆ νὰ τὸν τυλίγη μὲ σκιά, ὁ καλλιτέχνης βρίσκει ἀκόμα τὴ δύναμη νὰ προχωρήση, νὰ ἐπεκτείνη ἐκεῖνο τὸ μικρὸ φωτεινὸ κύκλο τῆς γνώσης ποὺ εἶναι ἡ βαθύτερη ἔννοια τῆς ἀποστολῆς καὶ τῆς δράσης του.

«Τὸ κενό, τὸ μεγάλο σκοτάδι ποὺ ἔχομε μέσα μας» φωτίζεται, γιατὶ τὸ ἐξερεύνησε ὁ Ντελακρουά, γιατὶ εἶχε τὸ θάρρος, μέχρι τὸ τέλος, νὰ δῆ μέσα στὴν ψυχή του μὲ μάτια καθαρὰ ἀπὸ προκαταλήψεις, νὰ ἐρευνήση τὸν ἄνθρωπο πέρα ἀπὸ κάθε συμβατικότητα, γιὰ νὰ μᾶς δείξη τὴν εὐγένεια καὶ τὶς κακὲς πλευρές του, τὰ πάθη καὶ τὴ δόξα του.

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ

Ὁ Φιλελληνισμὸς καὶ ὁ Εὐγένιος Ντελακρουὰ

ΡΕΝΑ ΧΑΤΖΗΔΑΚΗ

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ἀπελευθερωτικὸς ἀγώνας ἀπὸ τὴν ἀρχή του κιόλας ἀπόκτησε πολλοὺς ὀπαδοὺς καὶ ζωηρὲς συμπάθειες στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη ἀνάμεσα στοὺς διανοούμενους, στὴ νεολαία, πάντα εὐαίσθητη στὰ μηνύματα τῶν καιρῶν, καὶ σύντομα καὶ στὶς πλατύτερες μάζες, τὴν καινούρια τότε ἀστικὴ τάξη. Τὰ αἰσθήματα καὶ οἱ δραστηριότητες ποικίλλουν σὲ ἔνταση καὶ ἐκδηλώσεις — ἐνδιαφέρον, θαυμασμός, συμπαράσταση, ὀργανώσεις, ὁμιλίες, εἰσφορὲς — καὶ φτάνουν ὡς τὸ φόρο τοῦ αἵματος στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν ἰδέα τῆς Ἐλευθερίας.

Τὰ αἴτια τοῦ κινήματος αὐτοῦ, τοῦ Φιλελληνισμοῦ, ὅπως ὀνομάστηκε, ποὺ ἁπλώθηκε γοργὰ σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, εἶναι πολλά. Πρῶτο, καὶ πολὺ σημαντικό, τὸ ἔνδοξο παρελθὸν τοῦ λαοῦ ποὺ ξεσηκώθηκε. Τὰ βιβλία τῶν περιηγητῶν, ποὺ ἐπισκέφτηκαν τὸν ἑλληνικὸ χῶρο ἀπὸ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰώνα ὡς τὶς παραμονὲς τῆς Ἐπανάστασης, εἶχαν κάνει γνωστὴ στὴν Εὐρώπη τὴ θλιβερὴ κατάσταση τῆς κοιτίδας τοῦ πολιτισμοῦ της. Οἱ πληροφορίες γιὰ τὴ ζωὴ τῶν κατοίκων καὶ ὁ θαυμασμὸς γιὰ τὰ ἀσύγκριτα τοπία καὶ τὰ μνημεῖα τῆς ἀρχαίας τέχνης ποὺ συναντοῦσαν σὲ κάθε βῆμα τους οἱ περιηγητές, λειτούργησαν γιὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ συνείδηση σὰ συνδετικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὸ λαμπρὸ παρελθὸν καὶ στὴ σύγχρονη οἰκονομικὴ καὶ πολιτικὴ κατάσταση τῆς χώρας. Στὴν ἐξοικείωση αὐτὴ μὲ τὴ νέα Ἑλλάδα βοήθησαν καὶ οἱ εἰκόνες ποὺ συνόδευαν κατὰ κανόνα τὰ κείμενα τῶν περιηγητῶν. Ἀκόμα, τοὺς Εὐρωπαίους τοὺς συγκινοῦσε «ὁ ἀγώνας ἑνὸς χριστιανικοῦ λαοῦ ν' ἀποτινάξη μιὰ ἀλλόθρησκη τυραννία» — χρησιμοποιοῦμε φρασεολογία τῆς ἐποχῆς.

Παράλληλα ἡ πολιτικὴ κατάσταση στὴν Εὐρώπη, ὅσο κι ἂν δὲν εὐνοοῦσε τὴν ἑλληνικὴ ὑπόθεση, ἔπαιξε ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν ἐξάπλωση τοῦ Φιλελληνισμοῦ. Ἡ Ἱερὴ Συμμαχία, μὲ τὸ σχῆμα ποὺ ἐπέβαλε στὴν Εὐρώπη, καταπίεζε ἐφιαλτικὰ τοὺς λαοὺς καὶ τὰ ἄτομα ποὺ μόλις πρὶν λίγες δεκαετίες εἶχαν ἀρχίσει ν' ἀναπνέουν ἐλεύθερα καὶ ν' ἀποκτοῦν συνείδηση τῆς δύναμης καὶ τῆς ἀξίας τους. Ἡ συμπαράσταση στὸν ἑλληνικὸ ἀγώνα εἶχε καὶ τὸ νόημα τῆς διαμαρτυρίας γιὰ τὴ βίαιη ἐπιβολὴ λύσεων στὴν Εὐρώπη μὲ τὴν παλιὰ προκρούστεια τακτική. Τὰ Δέντρα τῆς Ἐλευθερίας ποὺ φύτεψαν οἱ ἐπαναστάτες δὲν κατάφερναν οἱ τύραννοι νὰ τὰ ξεριζώσουν, τὸ αἷμα ποὺ χύθηκε ποτάμι γιὰ τὰ Δικαιώματα τοῦ Ἀνθρώπου καὶ τοῦ Πολίτη δὲν εἶχε χυθῆ ἄδικα. Αὐτὰ ἔλπιζαν καὶ προσπαθοῦσαν ν' ἀποδείξουν οἱ πολίτες τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα.

Ὁ Εὐγένιος Ντελακρουὰ ἦταν 23 χρονῶν τὸ 1821, ὅταν οἱ Ἕλληνες ἄρχισαν τὸν τραχὺ ἀγώνα τους. Ἡ ἑλληνικὴ ὑπόθεση τὸν κέρδισε ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ καὶ δὲν ἔπαψε νὰ τὸν ἀπασχολῆ ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Πρῶτος καὶ μεγάλος καρπὸς τοῦ ἐνθουσιασμοῦ του ἦταν ἡ *Σφαγὴ τῆς Χίου* (1824), ἔργο ποὺ τὸ δούλεψε πολλοὺς μῆνες σ' ἕνα στούντιο ποὺ τὸ νοίκιασε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό. Ἡ *Σφαγὴ τῆς Χίου* παρουσιάστηκε στὸ Σαλὸν τοῦ 1824 καὶ χάρισε στὸν Ντελακρουὰ τὸ Χρυσὸ Μετάλλιο Δευτέρας Τάξεως. Ὁ πίνακας αὐτός, ἐπαναστατικὸς ἀπὸ ἄποψη ζωγραφικῆς, προκάλεσε σκάνδαλο καὶ σημείωσε τὴν ἀνοιχτὴ ρήξη ἀνάμεσα στὸν Κλασικισμὸ καὶ στὸ Ρομαντισμό· συνταρακτικὸς ἀπὸ ἄποψη θέματος, ἐξέφρασε τὴν ἀγανάκτηση τῆς εὐρωπαϊκῆς κοινῆς γνώμης γιὰ τὴν τουρκικὴ θηριωδία στὴν ξεσηκωμένη Ἑλλάδα· ἡ δραματική του ἔνταση, ἡ συναισθηματική του γνησιότητα, τὸν ἔκαναν νὰ λειτουργήση σὰν φορέας μιᾶς ἰδέας πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς μὲ τὴν ἐντελῶς σύγχρονη ἔννοια τῶν ὅρων δημοσιότητα, προβολή, προπαγάνδα, καὶ μάλιστα μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία· κοντολογὶς ἡ *Σφαγὴ τῆς Χίου* ἄφησε ἐποχή.

Ἀκολούθησαν, μὲ ἑλληνικὸ θέμα, οἱ πίνακες: *Ἡ Ἑλλάδα στὸ Μεσολόγγι* (1826 - 1827), ἡ *Μονομαχία Γκιαοὺρ καὶ Πασᾶ* (1835), *Ὁ Μάρκος Μπότσαρης αἰφνιδιάζει τὸ στρατόπεδο τῶν Τούρκων* (1862) κ. ἄ., καθὼς καὶ πολυάριθμες σπουδές. Τὰ ἔργα του αὐτὰ τοῦ νεοελληνικοῦ κύκλου, χωρὶς νὰ φτάνουν ὅλα τὸ ἐπίπεδο τῆς *Σφαγῆς τῆς Χίου*, μιλοῦν εὔγλωττα γιὰ τὸν ἀγώνα καὶ τὰ πάθη τῶν Ἑλλήνων. Τὸ ὁρμητικό, βίαιο ὕφος τοῦ Ντελακρουά, τὸ πάθος καὶ ἡ ποιητική του ταίριαζαν ἀπόλυτα στὸ θέμα, καθὼς καὶ στὴν ἀνησυχία τῶν Εὐρωπαίων γιὰ τὰ ὅσα συνέβαιναν στὴν Ἑλλάδα. Ὁ Ντελακρουὰ ὑλοποίησε, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, τὴν ἀνησυχία αὐτὴ σὲ ἔργα τέχνης, ἀφυπνίζοντας συνειδήσεις καὶ ἐνεργοποιώντας ἀνθρώπους. Ἡ προσφορά του στὸν ἑλληνικὸ ἀγώνα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἄποψη στάθηκε ἀνυπολόγιστη. Μετὰ τὸν Μπάυρον οἱ Ἕλληνες ἀπόκτησαν ἄλλον ἕνα μεγαλοφυῆ συνήγορο.

Εἶναι παράδοξο ὅτι ὁ Ντελακρουὰ δὲν ἦρθε ποτὲ στὴν Ἑλλάδα; Ὄχι περισσότερο ἀπὸ τὴν τόσο συζητημένη «ἀποχὴ» τοῦ Σολωμοῦ ἀπὸ τὸν ἀγώνα. *Ὁ καθεὶς καὶ τὰ ὅπλα του:* ὁ Ντελακρουὰ στρατεύτηκε στὴν ἑλληνικὴ ὑπόθεση μὲ τὸ δικό του τὸν τρόπο. Ὁ Φιλελληνισμὸς γι' αὐτὸν λειτούργησε σὰν κίνητρο καλλιτεχνικὸ — ποὺ γιὰ τὸν αὐθεντικὸ καλλιτέχνη σημαίνει καὶ ἠθικό. Χρησιμοποιώντας γιὰ μοντέλα Γάλλους, τοὺς ἔντυνε μὲ ἑλληνικὲς φορεσιὲς ποὺ εἶχε φέρει ἕνας φίλος του ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Οἱ εἰδήσεις ποὺ ἔφταναν ὡς τὴν Εὐρώπη, ἡ φαντασία τοῦ ζωγράφου καὶ ἡ εὐαισθησία του ἀπέναντι στὸν ἑλληνικὸ λαὸ καὶ τὸν ἀπελευθερωτικό του ἀγώνα καθόρισαν τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν ἔργων του αὐτῶν ποὺ, ἂν τοὺς λείπη ἡ ἀξία τῆς προσωπικῆς μαρτυρίας, ἔχουν ὅμως, στὶς καλύτερες περιπτώσεις, μιὰ ἄλλη, συνταρακτικὴ γνησιότητα: τὴ γνησιότητα τῆς συγκίνησης.

Οἱ πίνακες



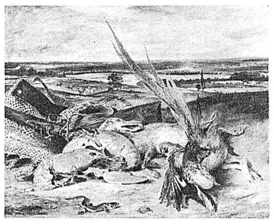
I. ΔΥΟ ΙΝΔΟΙ (γύρω στὰ 1823 — 37 × 45 ἑκ.). *Ἄππερβιλ, Βιργινία, Η.Π.Α., συλλογὴ P. Mellon.* — Αὐτὴ ἡ ὡραιότατη σπουδή, μὲ τὰ φλογερὰ χρώματα, μαρτυρεῖ ταυτόχρονα τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτέχνη γιὰ τὸν ἐξωτισμὸ καὶ γιὰ μιὰ ζωγραφικὴ ἐκτέλεση ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὴ γραμμικὴ φυλακή: πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση τὸν σπρώχνουν οἱ Βενετοὶ καὶ οἱ Ἱσπανοί, ἴσως καὶ ὁ Γκόγια.



II. Η ΣΦΑΓΗ ΤΗΣ ΧΙΟΥ (1824 — λεπτομέρεια). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ μορφὴ τῆς ξεκληρισμένης γυναίκας μὲ τὸ θάνατο στὰ μάτια, ποὺ εἶδε νὰ σκοτώνουν τὰ παιδιά της, τοὺς δικούς της, τοὺς συντοπίτες της καὶ ἐπέζησε γιὰ νὰ ὁδηγηθῆ στὴ σκλαβιά, ξεπερνάει τελείως τὸ θέμα αὐτὸ καθεαυτὸ καὶ τὸν ρομαντισμὸ σὰν τεχνοτροπία καὶ γίνεται κλασικὸ σύμβολο, μιὰ «αἰώνια Ἑκάβη».



III. Η ΣΦΑΓΗ ΤΗΣ ΧΙΟΥ (1824 — 417 × 354 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Κίνηση, ποικιλία, ἑνότητα ἦταν οἱ προθέσεις τοῦ καλλιτέχνη ὅταν ἀντιμετώπιζε αὐτὴ τὴ σύνθεση, ὅπου παριστάνεται ἕνα ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμο τῆς ἑλληνικῆς ἀνεξαρτησίας, οἱ σφαγὲς τοῦ πληθυσμοῦ τοῦ νησιοῦ ἀπὸ τοὺς Τούρκους· οἱ νεκροὶ ἦταν κάπου εἴκοσι χιλιάδες καὶ χιλιάδες ὁδηγήθηκαν στὴ σκλαβιά.



IV. ΝΕΚΡΗ ΦΥΣΗ ΜΕ ΑΣΤΑΚΟΥΣ (1827 — 80 × 106 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Σ' αὐτὸν τὸν πίνακα, ὅπου ἐμφανίζεται μιὰ νεκρὴ φύση στὸ τοπίο, ὁ καλλιτέχνης προκαλεῖ ἕνα ρίγος ἀνησυχίας μὲ τὴν παρουσία μιᾶς σαύρας στὸ πρῶτο ἐπίπεδο. Ἐκείνη τὴ χρονιά, τὸ 1827, ὁ Ντελακρουὰ ἔχει κυριαρχήσει ἀπόλυτα στὸ χρῶμα καὶ δουλεύοντάς το φτάνει στὰ ὅρια τῆς λεπτουργίας.



V. ΦΥΛΛΟ ΣΠΟΥΔΩΝ ΓΙΑ ΤΟ ΘΑΝΑΤΟ ΤΟΥ ΣΑΡΔΑΝΑΠΑΛΟΥ (1827 — 44 × 58 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Ἡ ὁρμητικότητα ποὺ διαπνέει τὸν Ντελακρουὰ καὶ ἡ ταχύτητα τῆς ἀντιλήψεώς του προβάλλονται ἔντονα στὶς σπουδὲς μὲ παστὲλ ποὺ κάνει γιὰ τὸ *Θάνατο τοῦ Σαρδανάπαλου*, τὸν πίνακα ποὺ ἐμπνεύστηκε ἀπὸ τὸν Βύρωνα καὶ ποὺ τὸν τελείωσε στὶς ἀρχὲς τοῦ 1828.



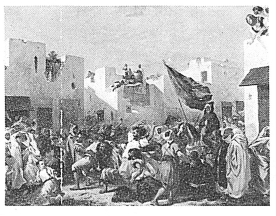
VI - VII. ΟΙ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΛΓΕΡΙΟΥ (1834 — 180 × 229 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — «Αὐτὸ τὸ ἐμπιστευτικὸ μικρὸ ποίημα, γεμάτο ἀπὸ ἀνάπαυση καὶ σιγή, μὲ ἄφθονα πλούσια ὑφάσματα καὶ στολίδια τουαλέτας, ἀποπνέει ἕνα κάποιο ἔντονο ἄρωμα τόπου διαστροφῶν ποὺ μᾶς μεταφέρει γοργὰ πρὸς τὴν ἄβυσσο τῆς θλίψης...», ἔγραψε ὁ Μπωντελαὶρ γι' αὐτὸν τὸν πίνακα.



VIII. Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ ΠΟΥ ΟΔΗΓΕΙ ΤΟ ΛΑΟ (1830 — 260 × 325 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* — Εἶναι σχεδὸν μιὰ προκήρυξη πολιτικῆς προπαγάνδας, ὅλο ρητορεία, κι ὅμως ἔχει τέτοια αὐθεντικότητα καὶ ὁρμὴ ὥστε γίνεται πειστική: ὁ καλλιτέχνης, παρὰ τὸ ὅτι δὲν πῆρε μέρος στὴν Ἰουλιανὴ ἐπανάσταση, ἔδωσε τὰ δικά του χαρακτηριστικὰ στὴ μορφὴ τοῦ ἐπαναστάτη μὲ τὸ τουφέκι.



IX. Η ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΟ ΜΕΣΟΛΟΓΓΙ (1826 - 1827 — 209 × 147 ἑκ.). *Μπορντώ, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* (Φωτογραφία Giraudon). — Ὁ πίνακας ἐκφράζει τὴ συγκίνηση τοῦ καλλιτέχνη καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς κοινῆς γνώμης γιὰ τὴν Ἔξοδο τοῦ Μεσολογγιοῦ. Οἱ προθέσεις ὅμως τοῦ Ντελακρουὰ δὲν πραγματώνονται ἐδῶ ὅπως στὴ *Σφαγὴ τῆς Χίου*· δὲν ἔχει ξεφύγει τὸν κίνδυνο τῆς αἰσθηματολογίας.



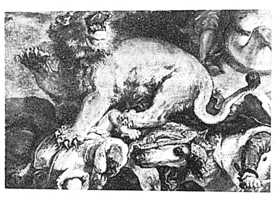
X - XI. ΟΙ ΦΑΝΑΤΙΚΟΙ ΤΗΣ ΤΑΓΓΕΡΗΣ (1837 - 1838 — 98 × 131 ἑκ.). *Νέα Ὑόρκη, συλλογὴ J. Hill.* — Ὅπως οἱ *Γυναῖκες τοῦ Ἀλγερίου*, κι αὐτὸ τὸ ἀριστούργημα ἔχει τὶς ἀρχές του στὶς σημειώσεις, σχέδια καὶ ὑδατογραφίες, ποὺ πῆρε ὁ καλλιτέχνης στὸ ταξίδι του στὸ Μαρόκο καὶ μετά. Τὸ θέμα τοῦ πίνακα εἶναι ἡ παράφορη θρησκευτικὴ ἔξαψη τῶν ὀπαδῶν τοῦ Μπὲν Ὕσσα.



XII. Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΛΑΡΑ (1847 — 51 × 65 ἑκ., λεπτομέρεια). *Ὄμπερσντορφ, Ἄλλγκαου, συλλογὴ W. Scharf.* — Τὸ θέμα τοῦ πίνακα προέρχεται ἀπὸ τὸν Βύρωνα· παριστάνει τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ μυστηριώδης ἀκόλουθος τοῦ Λάρα ἀνασηκώνει τὸ κεφάλι τοῦ κυρίου του, ποὺ πεθαίνει, κι ἀποκαλύπτεται, γιὰ πρώτη φορά, ὅτι εἶναι γυναίκα: ὁ Ὀντιλὸν Ρεντὸν μιλᾶ γιὰ «ἀρρωστημένους τόνους».



XIII. Ο ΧΡΙΣΤΟΣ ΣΤΗ ΛΙΜΝΗ ΤΗΣ ΓΕΝΗΣΑΡΕΤ (1853 — 56 × 60 ἑκ.). *Ζυρίχη, ἰδιωτικὴ συλλογή.* — Ὁ Ντελακρουὰ ἀντιμετώπισε συχνὰ τὸ θέμα τῆς βάρκας, τὸν ἄνθρωπο ἕρμαιο τῶν παθῶν ἀπέναντι στὴν ἀπειλὴ τοῦ θανάτου (τὸ ξέσπασμα τῶν δυνάμεων τῆς φύσεως)· ἐδῶ ὁ Χριστὸς κοιμᾶται μέσα στὴν τρικυμία καὶ συμβολίζει τὴν πίστη ποὺ νικᾶ τὴν ἀγωνία τοῦ θανάτου.



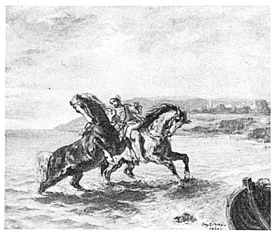
XIV. ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΩΝ ΛΙΟΝΤΑΡΙΩΝ (1855 — 260 × 359 ἑκ., λεπτομέρεια). *Μπορντώ, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἔξοχες ἐπιτυχίες τοῦ Ντελακρουὰ στὸ χρῶμα. Ἂν οἱ παραδοσιακοὶ δὲν βλέπουν ἐδῶ παρὰ «ἕνα χάος τόνων ρόδινων, πράσινων, κίτρινων, μώβ», ὁ Μπωντελαὶρ νιώθει ὅτι «ποτὲ χρώματα πιὸ ἔντονα δὲν ἔφτασαν ὡς τὴν ψυχὴ περνώντας ἀπὸ τὰ μάτια».



XV. ΤΟ ΚΥΝΗΓΙ ΤΩΝ ΛΙΟΝΤΑΡΙΩΝ (1858 — 90 × 116,5 ἑκ.). *Βοστώνη, Μουσεῖο Καλῶν Τεχνῶν.* — Παραλλαγὴ ἑνὸς θέματος ποὺ τὸ βρίσκομε συχνὰ στὸ ἔργο τοῦ Ντελακρουά. Στὴ βιαιότητα τῶν ἄγριων θηρίων καὶ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ διακινδυνεύει τὴ ζωή του γιὰ νὰ τὰ νικήση, ὁ καλλιτέχνης βλέπει τὸ σύμβολο τῆς ζωῆς: ἀδιάκοπη πάλη ἀνάμεσα στὸ ἔνστικτο καὶ τὴ λογική.



XVI. ΟΡΦΑΝΗ ΣΤΟ ΚΟΙΜΗΤΗΡΙ (1824 — 65 × 54 ἑκ.). *Παρίσι, Λοῦβρο.* (Φωτογραφία Giraudon). — Ἄλλος ἕνας πίνακας ποὺ ἐμπνεύστηκε ὁ Ντελακρουὰ ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση. Τὸν παρουσίασε στὸ Σαλὸν τοῦ 1824, μαζὶ μὲ τὴ *Σφαγὴ τῆς Χίου*. Ὁ συμβολισμὸς τοῦ ἔργου εἶναι φανερός: ἡ νεαρὴ Ἑλληνίδα ἐπισκέπτεται τοὺς τάφους τῶν γονέων της ποὺ ἔπεσαν στὸν Ἀγώνα.



XVII. ΑΛΟΓΑ ΠΟΥ ΒΓΑΙΝΟΥΝ ΑΠΟ ΤΗ ΘΑΛΑΣΣΑ (1858 - 1860 — 50 × 61 ἑκ., λεπτομέρεια). *Οὐάσιγκτον, συλλογὴ Φίλλιπς.* — Τὰ θέματα ποὺ συνδέονται μὲ τὸ ταξίδι στὸ Μαρόκο ἐξακολουθοῦν νὰ τρέφουν τὴ φαντασία τοῦ καλλιτέχνη σὲ ὅλη του τὴ ζωή: ἡ αἰώνια σύγκρουση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ ζῶο, ποὺ ἐμπνέει τόσους πίνακές του, ἐδῶ μετατρέπεται σὲ τραγούδι φωτὸς καὶ χρώματος.

1

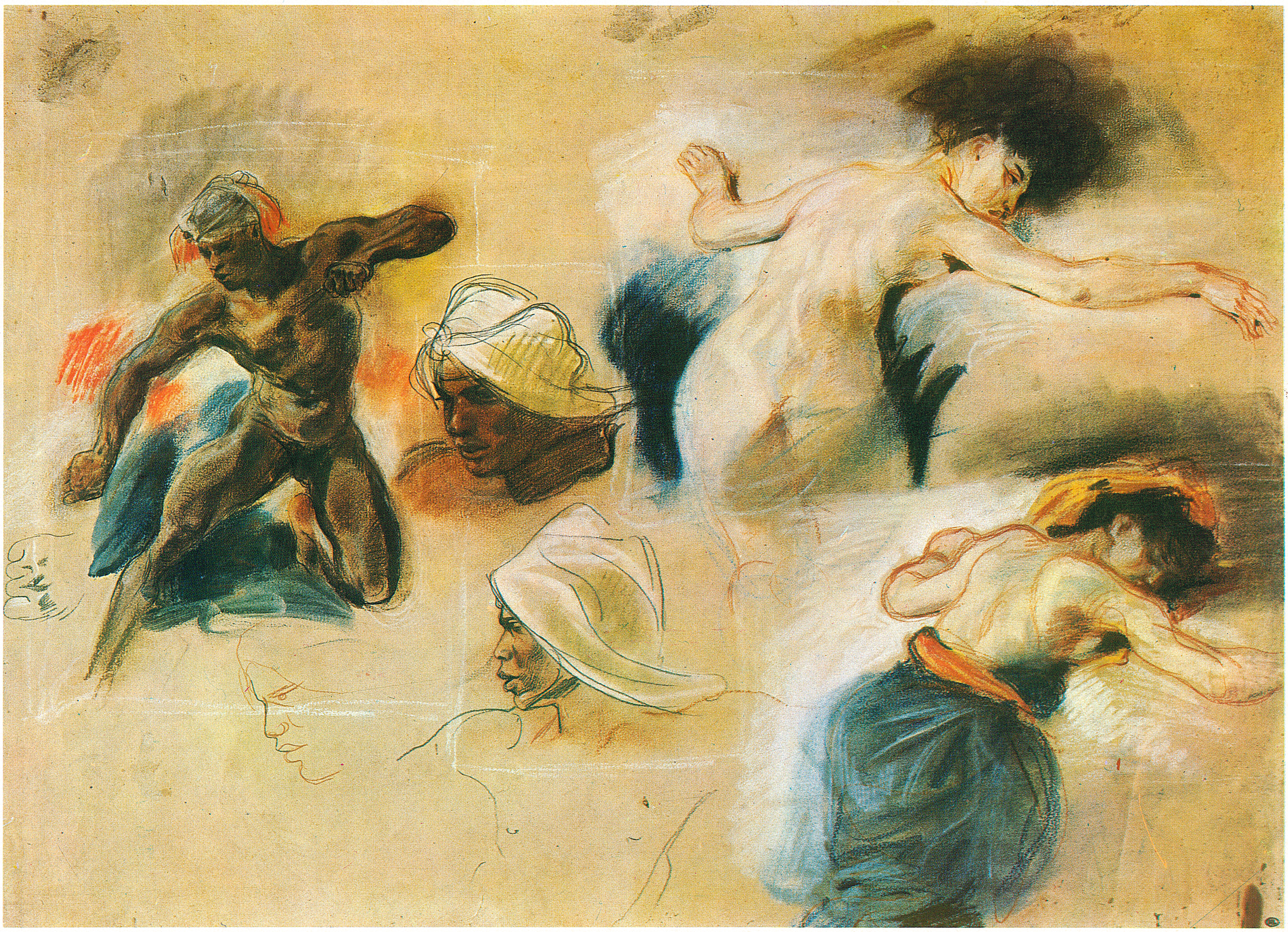








V



VI




EUG. DELACROIX
F. 1834



VIII





x

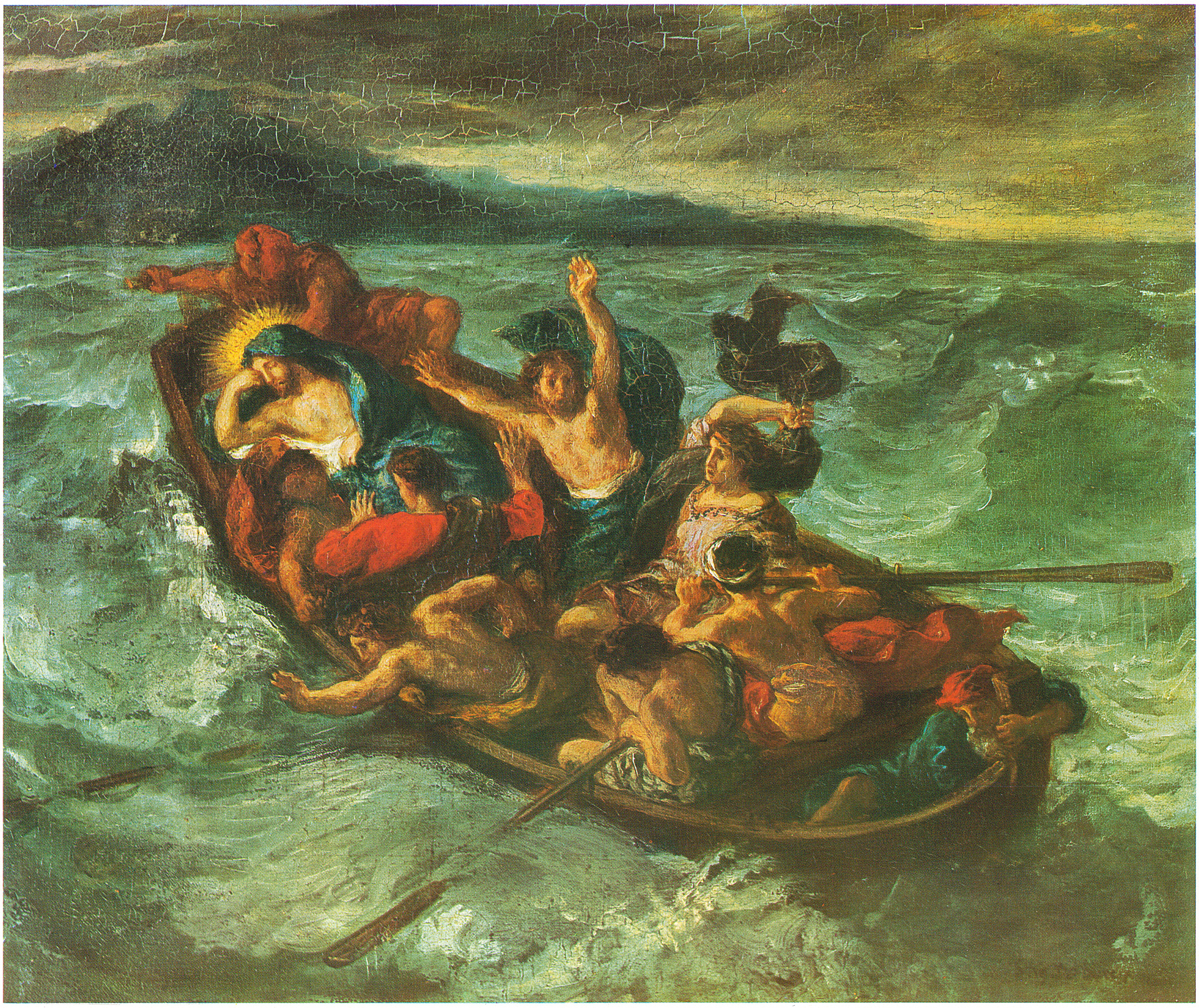






XII





XIV



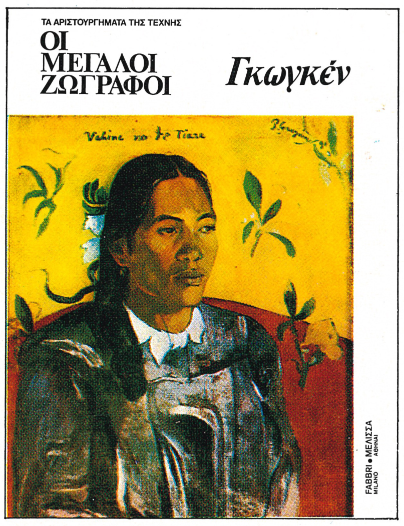




Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα παρόμοιο ἔργο ἐσημείωσε τέτοια καταπληκτικὴ ἐπιτυχία ὅπως «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ». Ἔγιναν κυριολεκτικὰ ἀνάρπαστα τὰ πρῶτα τεύχη. Γιὰ ὅσους δὲν ἐπρόφθασαν νὰ τὰ ἀποκτήσουν, τοὺς γνωρίζομεν ὅτι τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλοὺζ-Λωτρέκ, Βὰν Γκόγκ, Ντελακρουὰ καὶ Γκωγκὲν θὰ ξανατυπωθοῦν πολὺ σύντομα καὶ θὰ κυκλοφορήσουν στὶς 15 Φεβρουαρίου 1972.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἑπόμενο τεῦχος μας:



Ἤδη ἐκυκλοφόρησαν:

1. Ρενουὰρ 2. Τουλοὺζ - Λωτρὲκ 3. Βὰν Γκὸγκ

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μὲ βάση τὴ σειρὰ ποὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Τζιόττο	**Ρέμπραντ**
Μαντένια	**Γκόγια**
Μποττιτσέλλι	**Νταβὶντ**
Ἱερώνυμος Μπὸς	**Ντελακρουὰ**
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	**Ντωμιὲ**
Ντύρερ	**Βὰν Γκὸγκ**
Μιχαὴλ Ἄγγελος	**Ματὶς**
Ραφαὴλ	**Πικάσσο**
Τισιανὸς	**Μοντιλιάνι**
Χόλμπαϊν	**Ντὲ Κίρικο**
Μπρέγκελ	**Γύζης**
Ἐλ Γκρέκο	**Λύτρας**
Ροῦμπενς	**Βολανάκης**
Βελάσκεθ	**Παρθένης κ.ἄ.**

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰώνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰώνα στὸν 20ὸ
5. Εἰκοστὸς Αἰώνας
6. Ἕλληνες Ζωγράφοι

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ: ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἶκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο, τὴν ἔκδοση

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

Τὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει κυκλοφορήσει καὶ κυκλοφορεῖ σὲ ἑκατομμύρια ἀντίτυπα στὴν Ἰταλία, στὴ Γαλλία, στὴν Ἀγγλία, στὴ Γερμανία, στὴ Βραζιλία, στὸ Ἰσραήλ, στὴν Ἰαπωνία καὶ σὲ πολλὲς ἄλλες χῶρες.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἑνάμιση χρόνο, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μὲ πρότυπη καλλιτεχνικὴ βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικὰ πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνη 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἐργασία πρωτότυπη καὶ μοναδικὴ στὴ χώρα μας.

Ὁ ΠΡΩΤΟΣ ΤΟΜΟΣ τοῦ ἔργου εἶναι ἤδη ἕτοιμος, βιβλιοδετημένος, καὶ μπορεῖτε νὰ τὸν βρῆτε στὰ βιβλιοπωλεῖα καὶ στὰ κατὰ τόπους πρακτορεῖα ἐφημερίδων.

Ἡ ἐπεξεργασία ἔγινε μὲ ἠλεκτρονικὰ μηχανήματα, ποὺ ἔφερε εἰδικὰ γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτὸ ἡ ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΗ Ο.Ε.

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ φέρνει, μὲ τὴν ἐπαναστατικὰ χαμηλὴ τιμή του καὶ τὴν ἐξαιρετική του ποιότητα, τὴ μαγεία τῆς ζωγραφικῆς στοὺς πολλούς! Σὲ ὅλους!

Κάθε βδομάδα, σ' ἕνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κι ἕνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἕνα βιβλίο ποὺ θὰ περιέχη τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἔγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος-βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἑκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μὲ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλη σειρὰ βιβλίων τέχνης στὸν κόσμο.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἕνα πρωτότυπο!

Ἡ ἔκδοση «ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» εἶναι ἕνα καλλιτεχνικὸ γεγονός. Κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς χώρας μας. Καὶ κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο στὴ δική σας ζωή. Ἕνα πραγματικὸ ἀπόκτημα, ἕνα ἐφόδιο, γιὰ σᾶς, γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια, καί, αὔριο, γιὰ τὰ παιδιά σας. Γιατὶ εἶναι ἕνα ἔργο ποὺ δὲν «παλιώνει». Σὰν γνήσιο ἔργο τέχνης.

ΕΚΤΥΠΩΣΙΣ Ι. ΠΕΠΠΑΣ - Γ. ΡΑΓΙΑΣ Ο.Ε. τηλ. 255-208.